Neapel und seine Menschen in der Schilderung durch Matilde Serao

Ein Beitrag zur Geschichte des regionalistischen Romans in Italien.

INAUGURAL-DISSERTATION

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der Philipps-Universität zu Marburg

vorgelegt von

ERNST VOLLMER
aus Straßburg i. Els.

Marburg 1939

Druck: Hansischer Gildenverlag, Hamburg 11, Catharinenstraße 21

Berichterstatter: Professor Dr. S c h ü r r

Tag der mündlichen Prüfung: 17. April 1939

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinem Vater und dem Andenken meiner Mutter!

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547922_0049

INHALT

Seite

Vorwort: Ziel und Anlage der Arbeit I

Einleitung: Aus dem Leben Matilde Seraos 1

I. Die geschichtliche Entwicklung der veristischen Darstellungskunst in der italienischen Literatur des 19. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für den regionalistischen Roman 5

1. Verismus und Philosophie 5
2. Verismus — Realismus — Naturalismus 14
3. Literaturhistorische Entwicklung von Manzoni bis zu Verga und seinen Nachfolgern 19
4. Das Wesen des regionalistischen Romans 47

II. Das literarische Werk der Matilde Serao und ihre Stellung als Heimatdichterin 54

1. Die Jugenderzählungen als reinster Ausdruck ihrer Heimatdichtung 55
2. Erzählungen mit vorwiegend psychologischen Tendenzen 58
3. Erzählungen soziologischen Charakters 65
4. Rückkehr zur ursprünglichen Inspirationsquelle 71

III. Neapel und seine Menschen in der Schilderung durch Matilde Serao .. 73

1. Allgemeines Bild Neapels und seiner Bewohner 74
2. Die Technik der Landschaftszeichnung 75
3. Villa comunale 79
4. Bilder aus dem Alltagsleben 80
5. Die Elendsviertel 81
   a) Santa Lucia 81
   b) Via dei Mercanti 82
   c) Gradelle di Santa Barbera 83
6. Kulinarische Spezialitäten 83
7. Der Aberglaube 84
   a) San Giovanni e San Pantaleone als Heiratsvermittler 84
   b) San Gennaro 85
   c) Die „jettatura“ 86
   d) Der „assistito“ 86
   e) Die Wahrsagerin 87
8. Die Leidenschaft für das Lottospiel 88

Seite

9. Typen des neapolitanischen Alltagslebens 93
a) Das „gioco piccolo“ und die Geldverleiherin 93
b) Die Dienstmagd 94
c) Der Schuhputzer 95
d) Der Gymnasialprofessor 96
e) Die „venditori ambulanti“ 97
10. Das neapolitanische Kleinbürgertum 98
a) Seine Hilfsbereitschaft 98
b) Seine offenherzige Anteilnahme am Schicksal des Mitmenschen .. 99
c) Die geschwätzige donna Luisa Jacquinangelo 100
11. Neapolitanische Volksfeste 101
a) Das San-Gennaro-Fest 101
b) Karneval 103

IV. Zusammenfassung und Schlußbetrachtung 104

Literaturverzeichnis 109

Vorwort.

Motto: Solche Meister, die durch wenige geflügelte Verse oder Lieder, oder auch nur durch eines, sich einen bescheidenen, aber unveräußerlichen Platz in der Geschichte der Dichtung sichern — homines unius cantus — gibt es in jeder Literatur. Und es sind nicht die Geringsten. Ja, ich möchte es beinahe als eine Regel der Natur bezeichnen, daß sie ihren Kindern nur einmal, nur einer Aufgabe, nur einem Erlebnis gegenüber, das Glück der Vollendung und den Lohn der Ewigkeit gönnt und das Übrige von ihnen der Sterblichkeit anheimgibt.

(Karl Voßler: Die neuesten Richtungen der italienischen Literatur.)

Die vorliegende Arbeit stellt sich die Aufgabe, aus dem reichen und mannigfachen literarischen Schaffen der Matilde Serao den Ausschnitt zu geben, der sie zur Dichterin ihrer neapolitanischen Heimatstadt stempelt und ihr innerhalb der literarischen Bewegung des Verismus einen ersten Platz sichert und darüber hinaus ihre Bedeutung für die italienische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts überhaupt aufzeigt. Nach dem „Pendelgesetze des Geisteslebens" stehen die Grundkräfte künstlerischen Schaffens: Phantasie, Gemüt, Verstand in direktem, unlösbarem Zusammenhang, d. h. keine von ihnen besteht absolut für sich, sondern, bedingt durch die Dichterindividualität und die Zeitverhältnisse, tritt bald die eine, bald die andere stärker in Erscheinung, so daß nach dem physikalischen Bilde die Überspannung der einen den Rückschlag der anderen bewirken muß. Nur unter diesem Gesichtswinkel kann das auf den ersten Blick so zusammenhanglos erscheinende Werk unserer Dichterin verstanden werden und ihm eine gerechte Beurteilung widerfahren. Die Erscheinungsformen der Kunst im 19. Jahrhundert finden ihren Ausdruck in zwei Hauptrichtungen, der idealistisch-mystischen und der realistischen Strömung, in denen entweder Phantasie und Gemüt (Romantik) oder Verstand (Realismus) überwiegen. Zwischen diesen beiden Polen entwickelt sich das literarische Werk der Serao, hin- und herschwankend unter Nebeneinflüssen, die durch die besondere Struktur ihrer geistigen Entwicklung und Ausbildung bedingt sind. Es muß berücksichtigt werden, daß sie als Frau eine besondere Vorliebe für Liebesthemen hat, bei deren Gestaltung oft eigene Erfahrungen und

Erlebnisse zugrunde liegen, so daß wir in ihnen einen Ausdruck ihrer persönlichen Vorstellungen und Forderungen sehen können. Ihr südländisches neapolitanisches Temperament erklärt das bevorzugte Motiv der Leidenschaft, das in sprudelnder Beredsamkeit und bisweilen in zu deklamatorischer Lebhaftigkeit entwickelt wird und ihren Erzählungen gerade wegen dieses beweglichen, sprunghaften Charakters oft den Stempel des Fragmentarischen aufdrückt. Die scharfe Beobachtungsgabe, die wirklichkeitstreue, lebendige Darstellung einer Umwelt, mit der sie sich innerlich verwachsen fühlt, zeichnen ihre schönsten Werke aus und finden ihre Erklärung nicht zuletzt in ihrer journalistischen Tätigkeit, die sie mit den Sorgen und Nöten ihres neapolitanischen Heimatvolkes bekannt macht. Sie schreibt aus reiner Freude am Erzählen, das, was sie innerlich bewegt; als sie in ihren Spätwerken aber versucht, ihre Gedanken und Anschauungen in ein System zu pressen, nach einer vorgefaßten Theorie auszurichten, geht jene Ursprünglichkeit und Echtheit verloren, die ihre besten, in der veristischen Epoche entstandenen Werke auszeichnen. Innerhalb dieser Periode, die — nach dem einhelligen Urteil der Kritik — in ihrem künstlerischen Schaffen den Höhepunkt bedeutet, soll dargestellt werden, wie und in welchem Zusammenhang Neapel und seine Menschen geschildert werden, um somit im einzelnen aus ihren Werken den Beweis zu erbringen, daß die Wurzeln ihres literarischen Ruhmes im Verismus liegen. Und damit ist der Übergang zur ersten Aufgabe gegeben, die diese Arbeit zu lösen hat, einen Beitrag zur Geschichte des regionalistischen Romans in Italien zu liefern. Denn die Schaffensperiode der Matilde Serao, die wir zum Gegenstand unserer Untersuchung gewählt haben, wird in ihrer Eigenart und besonderen Bedeutung erst auf dem Hintergrund der geschichtlichen Entwicklung des Verismus deutlich erkennbar werden, ohne die der regionalistische Roman, der den wesentlichen Bestandteil des Verismus überhaupt darstellt, nicht analysiert werden kann. Darüber hinaus aber und unter der Voraussetzung, daß das Werk eines Dichters Ausdruck des Zeitgeistes ist, ist eine Hervorhebung und Beleuchtung der Ideen erforderlich, auf deren Grundlage die veristische Entwicklung sich vollzog. So werden wir zwangsläufig zu einer Stellungnahme und Differenzierung jener Begriffe geführt, die die geistigen Strömungen des 19. Jahrhunderts bestimmen: Positivismus, Materialismus in der Philosophie, Naturalismus, Realismus in der Literatur.

Der wahre Sinn und die eigentliche Bedeutung einer Ideenrichtung tritt erst durch Anlegen eines entsprechenden Vergleichsmaßstabes plastisch und deutlich hervor. Neben dieser Verdeutlichung und Differenzierung, die die Merkmale des italienischen Verismus klar machen soll, schließt der Vergleich in unserem Falle eine Problemstellung ein, die schon in der zeitgenössischen Kritik des vorigen Jahrhunderts den Gegenstand einer heftigen Polemik bildete, die bis in unsere Tage andauert und kurz gefaßt auf die Formel gebracht werden kann: Inwieweit wurde die geistige Ausrichtung Italiens gegen Ende des 19. Jahrhunderts vom Auslande her beeinflußt?

Innerhalb unserer Darstellung über die geistigen Grundlagen und die Entwicklung des Verismus werden wir oft auf die großen Vertreter französischen Geisteslebens im vorigen Jahrhundert Bezug nehmen müssen, und dabei zu der Feststellung kommen, daß seine tiefsten Wurzeln in den Denksystemen dieser großen französischen Meister liegen, aber seine Formung und letztliche Gestaltung, so wie sie ihren Niederschlag in den Werken eines Verga oder eines Capuana finden, eine durchaus italienische Ausrichtung erfahren haben. Die Entwicklung vollzog sich nicht in einem zusammenhanglosen, sprunghaften An- und Abstieg, sondern wird sich uns als Ergebnis erbitterter Geisteskämpfe in direkter Verbindung mit dem Zeitgeschehen darstellen. Dieser Weg bis zur endgültigen Kristallisierung führt durch ein Wirrwarr von Anschauungen und Meinungen, die alle zu ihrem Teil bald fördernd, bald aufhaltend und gerade somit neue Perspektiven eröffnend, dazu beitrugen, die Grundzüge des veristischen Programms festzulegen.

Die vorliegende Arbeit kann ihrer Zielsetzung entsprechend, nur einen summarischen Überblick der Dichter und ihrer Werke geben, die als Wegbereiter des Verismus in dieser Epoche von Bedeutung sind. Es wird versucht, stets die große Entwicklungslinie im Auge zu behalten, die, mehr oder weniger stark hervortretend, doch die einzelnen Geister miteinander verbindet und schließlich in den Werken der großen veristischen Künstler mündet. Damit ist die Grundlage hinreichend gekennzeichnet, auf der sich das literarische Werk der Serao aufbaut, aus dem der zweite Teil dieser Arbeit einen Ausschnitt gibt, der zeigen soll, in welcher Art sie uns ihre Heimatstadt mit ihren Bewohnern schildert, und daß sie durch diese veristische Darstellungskunst mit Recht ihren Namen in der italienischen Literaturgeschichte verdient.

Einleitung.

Matilde Serao wurde am 7. März 1856 in Patras auf den Ionischen Inseln in Griechenland geboren, wo ihr Vater, ein gebürtiger Neapolitaner, als politischer Flüchtling in der Verbannung lebte und sich mit Paolina Bonelly, einer geistreichen und gebildeten Griechin, verheiratete. Die Erbmasse beider Eltern bestimmte in entscheidendem Maße die geistige Entwicklung unserer Dichterin. Von ihrem Vater, der selbst als Journalist tätig war, erbte sie die journalistische Begabung, vor allem aber das echt südländische Temperament, jene Aufgeschlossenheit und Offenheit der Umwelt gegenüber, die besonders für den Neapolitaner charakteristisch sind. Ihre Mutter weckte in ihr schon frühzeitig das Interesse für italienische Literatur und führte sie in den Geist fremder Kulturen ein. Ihr verdankt sie eine umfassende Allgemeinbildung, die Weite des Blickfeldes, in dem die Sorgen und Nöte ihrer engen neapolitanischen Heimat nur um so schärfer und plastischer hervortreten mußten, und die sie selbst schon sehr früh aus eigener Erfahrung kennen lernen sollte; denn als der Vater im Jahre 1860 mit seiner Familie wieder nach Neapel zurückkehrte, waren die Verdienstmöglichkeiten zunächst außerordentlich gering. Um den Lebensunterhalt der Familie zu sichern, sah sich die Mutter gezwungen, Sprachstunden zu geben. Matilde Serao selbst war nach Absolvierung der „scuola normale" drei Jahre als Telefonistin tätig. Die Eindrücke dieser Zeit hat sie in der Novelle „Telegrafi dello Stato" geschildert. Ihre schriftstellerische und journalistische Laufbahn begann mit kleinen Erzählungen sentimental-romantischen Charakters (bozzetti), die die kaum Zwanzigjährige unter dem Pseudonym Tuffolina in den neapolitanischen Tageszeitungen veröffentlichte und die später gesammelt unter dem Namen „Opale" erschienen. Ihre erste Erzählung „Una Viola" hat Rocco de Zerbi in seinem „Piccolo" abgedruckt. Nachdem sie anfangs auch für die „Gazzetta letteraria piemontese" geschrieben hatte, trat sie als offizielle Mitarbeiterin dem von Martin Cafiero geleiteten „Corriere del Mattino" bei.

Kurz nach dem Tode ihrer Mutter siedelte sie 1882 mit ihrem Vater nach Rom über und wurde von Luigi Arnaldo Vassallo zur Mitarbeit im „Capitan Fracassa" aufgefordert. Ihre Aufgabe bestand darin, Berichte aus dem gesellschaftlichen Leben Roms zu schreiben. Damit wurde sie mit einer ihr bis dahin völlig fremden Welt bekannt. Auf

den regelmäßigen Zusammenkünften des „Capitan Fracassa“ lernte sie führende Männer der Kunst, Literatur und Politik (u. a. auch Carducci, Scarfoglio, D'Annunzio) kennen. Sehr bald erfreute sie sich in diesem Kreis allgemeiner Wertschätzung durch ihre geistreiche Plauderei und Schlagfertigkeit. Zu diesem Erfolg soll nicht zuletzt ihr freies, offenes Lachen beigetragen haben, von dem Anatole France gesagt hat: „Madame, je vous admire, je n'ai jamais, hélas, entendu rire Balzac; mais il devait rire comme vous riez. C'est déjà beaucoup[1].“

Nach kurzer Zeit schon öffneten sich ihr die Salons der Hauptstadt, in denen sie stets ein gern gesehener Gast war. Ihr unermüdlicher Arbeitsdrang verlangte nach einem größeren Wirkungskreis: Sie wurde zur Mitarbeiterin der „Nuova Antologia“ des „Fanfulla della Domenica“, des „Domenica letteraria“ und der „Cronaca bizantina“. Ihre unbeugsame Schaffenskraft ist bewundernswert, denn gerade in dieser Zeit ihrer journalistischen Tätigkeit erschienen auch ihre großen umfangreichen Erzählungen (Cuore infermo, Fantasia u. a.).

Im Jahre 1884 verheiratete sie sich mit Edoardo Scarfoglio; beide wurden noch im gleichen Jahre mit D'Annunzio zusammen in die Redaktion der neu gegründeten „Tribuna“ berufen, aus der sie aber nach kurzer Zeit wieder austraten, um ein eigenes Organ zu gründen, den „Corriere di Roma“, dem aber nur eine Lebensdauer von wenig mehr als einem Jahr beschieden war, da die finanziellen Mittel zur Weiterführung fehlten. Sie nahmen daher den Vorschlag des Industriellen und Mäzens Matteo Schilizzi an, ihre Zeitung mit dem „Corriere del Mattino“ in Neapel zusammenzulegen. Aus dieser Vereinigung entstand der „Corriere di Napoli“, der unter Leitung von Edoardo Scarfoglio und Matilde Serao und mit Mitarbeitern vom Range eines Roberto Bracco, Lugi Mercatelli u. a. die wichtigste Zeitung des Südens und eine der bedeutendsten Italiens überhaupt wurde. Wesentlichen Anteil an diesem Erfolge hatte Matilde Serao mit der von ihr geschaffenen Rubrik „Api, mosconi e vespe“, Berichte aus dem gesellschaftlichen Leben Neapels, in denen die Kritik eine Nachahmung der „Echos“

---

[1] Ugo Ojetti erzählt in „Cose viste“ Bd. 2, daß Anatole France während seines römischen Aufenthalts in einem Hotel Matilde Serao im Kreise ihrer Freunde antraf. Er fühlte sich verpflichtet, ihr seine Aufwartung zu machen, und war eben auf dem Wege dazu, als ihm plötzlich aus ihrem Munde ein donnerndes Lachen entgegenschallt, so daß France sich unbemerkt wieder zurückzog. Am folgenden Tage erzählte er ihr dann selbst von dieser ersten Begegnung und schloß mit den obigen Worten.

der alten Pariser Tageszeitungen zu sehen glaubte, die aber, wenn auch nicht formal, so doch inhaltlich, ihre ureigenste Schöpfung waren und ausschließlich neapolitanischen Verhältnissen Rechnung trugen, denn niemand vermochte wie sie die Mentalität dieses Volkes zu erfassen und ihr so überzeugend Ausdruck zu verleihen. Bald kam es zwischen Scarfoglio und Schilizzi zu Meinungsverschiedenheiten über die Art der Berichterstattung. Scarfoglio strebte eine Erweiterung des Auslandsdienstes an und setzte sich vor allem für die Propagierung des Kolonialgedankens ein. Da er bei Schilizzi kein Verständnis fand, trennte er sich von ihm und gründete im Jahre 1891 mit seiner Frau zusammen den „Mattino"; Matilde Serao setzte hier ihre Berichte aus dem neapolitanischen Gesellschaftsleben unter dem gleichen Titel fort. Der „Corriere di Napoli" erhob dagegen Einspruch und machte sein Eigentumsrecht auf diesen Titel geltend, den die Serao in ihrer Eigenschaft als Leiterin geschaffen hatte. In dem bekannten Gerichtsprozeß wurde dem „Corriere" das Eigentumsrecht zugestanden, während der „Mattino" den Titel auf „Mosconi" beschränken mußte. Später wurde der „Corriere di Napoli" als Abendausgabe dem „Mattino" angegliedert, der Ferdinando Russo, G. A. Borgese (Kritiker), Ettore Marroni (Auslandsberichterstatter — gleichzeitig auch für die „Stampa" — in Japan und Rußland) u. a. zu seinen Mitarbeitern zählte.

Im Jahre 1904 trennte sie sich von Edoardo Scarfoglio und trat aus der Redaktion des „Mattino" aus. Ihre schriftstellerische Tätigkeit hätte ihr gestattet, ein ruhiges, finanziell unabhängiges Leben zu führen. Aber trotz mancher Enttäuschungen und Fehlschläge vermochte sie nicht, sich vom Journalismus loszusagen. Allen Widerständen zum Trotz gründete sie eine eigene Zeitung, „Il Giorno", in der sie unter der Rubrik „Paravento" und dem Pseudonym Gibus geistreich und liebevoll das neapolitanische Alltagsleben glossierte. In den Jahren 1902 bis 1904 leitete sie die von ihr nach dem Vorbild der „Revue hebdomadaire" gegründete literarische Wochenzeitschrift „La Settimana", die aber aus Mangel an kompetenten Mitarbeitern sich nicht durchzusetzen vermochte.

Mit ihrem Tode am 25. Juli 1927 in Neapel stellte auch „Il Giorno" sein Erscheinen ein, dessen Leitung bis zuletzt in ihren Händen gelegen hatte. Die Achtung vor der unbegrenzten, nie ermüdenden Schaffenskraft Matilde Seraos wird noch erhöht unter Berücksichtigung ihres umfangreichen Romanwerkes, das in einem besonderen Teil der vorliegenden Arbeit behandelt wird.

I. Die geschichtliche Entwicklung der veristischen Darstellungskunst in der italienischen Literatur des 19. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für den regionalistischen Roman.

1. Verismus und Philosophie.

Das 19. Jahrhundert als Zeitalter des Realismus schlechthin zu bezeichnen ist durchaus berechtigt, da auf allen Gebieten menschlicher Tätigkeit ein bewußtes Hinstreben nach der Wirklichkeit erkennbar ist, eine Tendenz, die zwar in keiner Weise neu ist — denn der natürlichen geistigen Anlage des Menschen entsprechend steht einer idealistisch-mystischen Gedankenwelt immer als Gegenpol ein auf die erfaßbare Wirklichkeit gerichteter Sinn gegenüber —, aber die in dieser Epoche ihre Ausprägung bis zum äußersten Extrem erfährt und in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts das geistige Bild Italiens völlig neu gestaltet. Ausdruck dieser Entwicklung auf literarischem Gebiet ist der Verismus, der bis zu einem gewissen Grade als Reaktion gegen den in Mode befindlichen historischen Roman aufgefaßt werden kann.

Was heißt Verismus? Haben wir es mit einem Synonym für Realismus oder Naturalismus zu tun? Was wissen wir über die Entstehungsgeschichte dieses Begriffes, der jene Vorstellungen und Forderungen in sich einschließt, die die literarische Epoche des ausgehenden vorigen Jahrhunderts bestimmen und sie zu einer der fruchtbarsten der italienischen Literaturgeschichte überhaupt stempeln?

Es würde über den Rahmen dieser Arbeit hinausgehen, im einzelnen die Kontroverse aufzuzeigen, deren Gegenstand die Definition und Abgrenzung von Realismus und Verismus in der literarischen Kritik um die Jahrhundertwende bildete. In einer summarischen Darstellung kann hier nur gezeigt werden, welch große Bedeutung dieser Fragestellung beigemessen wurde, daß selbst Künstler und Kritiker vom Range eines Carducci und De Sanctis sich um eine Lösung und Klärung bemühten.

Mit Sicherheit ist nicht zu sagen, wann und von wem der Name Verismus zur Bezeichnung einer wirklichkeitsgetreuen Darstellungskunst eingeführt worden ist. Ursprünglich wurde zur Charakterisierung dieser literarischen Kunstrichtung — nach französischem Muster — das Wort

Realismus verwandt; so spricht De Sanctis in seinen Vorlesungen über Manzoni im Jahre 1871/72 von einem „Realismus der modernen Schule", der schon in den „Promessi Sposi" seine Schatten vorauswerfe. In einem Artikel[1] über Zola setzt er sich mit den beiden Begriffen Verismus und Realismus auseinander und kommt zu der Schlußfolgerung, daß das Wesen der Wirklichkeitsdarstellung innerhalb der Erzählungskunst für Italien seinen prägnantesten Ausdruck in der Bezeichnung Verismus finde.

Carducci wendet sich vor allem gegen die falsche Sinngebung, die mit der Bezeichnung Verismus verbunden wird; er spricht in dem von ihm verfaßten Vorwort zu Bettelonis „Nuovi Versi" von der „italienischen Wahrheit" dieser Verse im Gegensatz zu einer „falschen Wahrheit" gewisser „Veristen"[2].

In den Mittelpunkt allgemeinen Interesses wurde die Fragestellung durch die Stellungnahme des damaligen Erziehungsministers Perez gerückt, der in dem „offenen Brief" an Cavalotti[3] die künstlerischen Werte des Verismus völlig in Abrede stellte und auf die Kritik der Folgezeit — trotz der Entrüstung von seiten der Gegenpartei — einen nicht unerheblichen Einfluß ausübte[4].

Eine Differenzierung beider Begriffe in einem größeren Rahmen versucht G. Macaggi[5], für den der Verismus, als Ausdruck künstlerischer Wahrheitsgestaltung, Kunst schlechthin bedeutet, da innerhalb dieser Darstellung das Reale und Ideale in gleichem Maße Berücksichtigung finden, während Realismus und Idealismus die ideale bzw. reale Seite vernachlässigen und somit der ersten künstlerischen Forderung nach größtmöglicher Vollkommenheit nicht entsprechen.

Nach Paul Arrighi[6] wird das Wort Verismus zum erstenmal im Jahre 1874 in einem Artikel[7] in der Sammlung „Studi filogici" von Professor Veratti gebraucht, der darunter eine Methode der plastischen Kunst versteht, die ausschließlich das Wahre berücksichtigt und den

---

[1] „Nuovi saggi critici" Napoli, Morano 1910, p. 359—405.
[2] In „Fanfulla della Domenica" 22. 2. und 28. 3. 1880.
[3] Cavalotti hatte in dem Vorwort zu seinen „Anticaglie" (1878) dem Verismus besonders für die reine Dichtkunst das Wort geredet.
[4] Vgl. Ugo Ojetti: „Il movimento idealista in Italia" in „Fanfulla della Domenica" 20. 3. 1896.
[5] G. Macaggi: Verismo e realismo. Genova, Sordomuti, 1877.
[6] Paul Arrighi: Le vérisme dans la prose narrative italienne. Boivin, Paris, 1937. Introduction, p. XIV/XV.
[7] Abgedruckt im „Lessico dell'infima e corrotta italianità" von Fanfani und Arlia. 2. Ausgabe Milano, Carrara, 1881. — P. Arrighi a. a. O.

Namen Realismus als Gegenpol zum Idealismus ablehnt, um ihre Unabhängigkeit von jedem philosophischen System zu betonen. Inwieweit nach dem Sprachgebrauch diese neue Bezeichnung gerechtfertigt ist, darüber will Veratti sich kein Urteil anmaßen. Arrighi zieht daraus mit Recht die Schlußfolgerung, daß die Bezeichnung Verismus schon vor 1874 bekannt sein mußte und der Ausgangspunkt dieser Bewegung — ebenso wie beim französischen Realismus — in der plastischen Kunst liegt.

Jede literarische Bewegung, die Anspruch erhebt als Kunstrichtung gewertet zu werden, hat eine Theorie herausgebildet, die größtenteils in dem philosophischen System verankert liegt, das die geistige Grundlage der Zeit bestimmt. Die großen Theoretiker des Verismus sind De Sanctis und Capuana, deren Gedankengänge im folgenden dargestellt werden sollen, soweit sie für die Entwicklung und Ausbildung der veristischen Kunst von Bedeutung sind.

In erster Linie ist es De Sanctis, dem der italienische Verismus seine philosophische Motivation verdankt; seine Grundgedanken erklären sich aus der Hegelschen Philosophie[8], dessen Kunstauffassung in der De Sanctisschen Interpretation richtungweisend für die italienische Literatur nach 1850 wurde. Hegel verlangt die Darstellung des Wirklichen, das sich in „dialektischer Entwicklung" (Thesis, Antithesis, Synthesis) entfaltet. Die Kunst darf sich nicht auf ein bloßes Abzeichen beschränken, sondern hat die Aufgabe, das Typische, den „Geist" zunächst zu erfassen, um ihn dann in lebendiger Gestaltung zum Ausdruck zu bringen. Erst diese „Lebendigmachung" bedeutet wahre Kunst. Auch De Sanctis bricht — ganz im Hegelschen Sinne — mit der Auffassung, daß der Kunst eine erzieherische Rolle zufalle, und betont ihre Unabhängigkeit hinsichtlich moralischer Tendenzen. Daraus erklärt sich seine Forderung — in der er sich auch mit Carducci[9] begegnet —, den romantischen

---

[8] „Ma, pel De Sanctis, l'Estetica hegeliana fu aiuto e puntello a levarsi in alto, superando le dispute e i concetti delle vecchie scuole italiane. Uno spirito fresco e limpido come il suo non poteva dall'arbitrio dei grammatici e retori cadere in quello dei metafisici che non intendono l'arte e la maltrattano per farla entrare nei loro schemi. Dallo Hegel succhiò tutta la parte vitale e delle dottrine di lui porse interpretazioni attenuate; ma si mantenne diffidente, e alla fine si ribellò apertamente, a tutto ciò che nello Hegel era artificioso, formalistico e pedantesco." Zit. nach Croce: Estetica. Bari 1922, p. 403.

[9] B. Croce: L. N. I. vol. I, p. 363. „E maestro tanto più libero nei suoi movimenti e sicuro nei suoi fini in quanto nel suo pensiero critico aveva distinto nettamente l'arte dalla morale, e solo ciò che si è nettamente distinto si può fecondamente ricongiungere; tanto più efficace in quanto, avendo combattuto la rettorica

Idealismus aus der Kunst auszuschalten und diese auf das wirkliche Leben zu beziehen.

De Sanctis führt seine realistische Forderung auf eine allgemein gültige Theorie der Geistesgeschichte zurück, wonach die Darstellung des Idealen ein Charakteristikum des im Anfangsstadium der Entwicklung sich befindlichen menschlichen Geistes ist. Eine Aufwärtsentwicklung aber als natürliche Folge des Fortschrittgedankens bedingt die Begrenzung und Degradierung des Idealen zugunsten des Realen. Die Romantik als Reaktion gegen die erstarrten Formen der Klassik verkörpert den jugendlichen Drang nach vorwärts, in eine freiere, ungebundenere Welt. Der Liberalismus ist der politische Ausdruck dieser Gedanken[10]. Aber dieser Aufwärtsschwung ist zu stark, überschlägt sich, verliert sich im Abstrakten und gibt somit seine Verbindung mit der realen Umwelt preis. Die Wechselbeziehungen zwischen Kunst und Leben sind aufgehoben.

In seiner „Storia della letteratura italiana" weist De Sanctis an Dantes „Inferno" den ästhetischen Wert des Häßlichen nach, das ebenso wie das Schöne einen Teil der Natur ausmache und in gleicher Weise von der Kunst berücksichtigt werden müsse[11]. Zum eigentlichen Verismus als literarischer Zeitströmung nimmt De Sanctis erst in seinen Vorlesungen über Manzoni an der Universität in Neapel im Jahre 1871/72 Stellung[12]. Das Problem liegt für ihn in dem wechselseitigen Verhältnis vom Realen zum Idealen, das in harmonischem Ausgleich und klarer Durchführung zum erstenmal in den „Promessi Sposi" angezeigt wird. Die Hauptvertreter der neuen Bewegung aber stellen das Reale auf Kosten des Idealen zu stark in den Vordergrund.

De Sanctis hebt nach der Hegelschen Terminologie besonders den Unterschied zwischen „fantasia" (Phantasie) und „immaginazione" (Einbildungskraft) hervor[13], wobei die Phantasie nach seiner Ansicht

---

e le regole e le precetti in letteratura, non pensava a restaurarli in morale, e, consapevole della spontaneità dell'arte, era parimente consapevole della spontaneità della vita morale, che si prepara con la luce della verità, ma non s'insegna con le massime, si accende con l'esempio e non s'inculca con le prediche."

[10] „In Italien wurde das Wort ‚romantisch' daher gleichbedeutend mit liberal, demokratisch und national." (Fr. Schürr: „Italien im Zeitalter der nationalen Erhebung". Handbuch der Literaturwissenschaft, Bd. 23.)

[11] „Storia della Letteratura Italiana" ed. Treves „Biblioteca storica", vol. I, p. 148/49.

[12] Vgl. p. 6.

[13] Croce sagt darüber in „Estetica", p. 403: „... la distinzione alla quale il De Sanctis tenne sempre fermo in tutta la sua opera critica, d'Immaginazione e

durchaus mit dem Realen in Verbindung gesetzt werden kann, ohne daß die Darstellung an Echtheit verliert, wofür er das Werk Manzonis als Beweis anführt[14], dessen Kunst darin besteht, die Geschichte mit der Gegenwart zu verbinden und aus dieser Verbindung heraus zeitgemäße Probleme zu gestalten. Seine feine, intuitive Beobachtungsgabe fehlt seinen Nachfolgern, die oft glauben, auch bei der Darstellung geschichtlicher Ereignisse ihrer Phantasie und ihren Gefühlen freien Lauf lassen zu können. Manzoni begeht nur den Fehler, die Vergangenheit nach einer bestimmten Seite hin (der religiös-moralischen) zu idealisieren und das Reale auf der anderen Seite so aufzufassen, wie es sich ihm in Natur und Geschichte als gegebene Tatsache darstellt, während für De Sanctis erst deren Widerschein in der Vorstellung zu einer künstlerischen Gestaltung der Wirklichkeit führt[15]. Darüber hinaus sieht er in den „Promessi Sposi" den Gegensatz von Idealismus und Realismus verkörpert, den Manzoni aber in genialer, künstlerischer Weise zum Ausgleich bringt und im Sinne der modernen veristischen Forderungen löst. Die Tendenz des veristischen Romans nach psychologischer Erfassung und Begründung der Charaktere, die gegen Ende des Jahrhunderts sich immer stärker in den Vordergrund schiebenden soziologischen Prinzipien (Vererbung, Gesetz der natürlichen Auslese, Milieutheorie) erkennt er durchaus an, wie aus den zwölf Artikeln über Zola hervorgeht[16]. Der richtig verstandene Realismus, der sich nach De Sanctis nicht ausschließlich auf die Gestaltung des Schönen beschränken darf, sondern auch das Niedere und Lasterhafte in den Kreis seiner Betrachtungen zu ziehen hat, entspricht daher auch der idealistischen Anschauung, weil wir gerade aus diesem Niederen und Lasterhaften eine Morallehre ableiten können, die uns als „Ideal" dienen kann. Seine Sympathie für Zola und den Verismus ist, wie er selbst sagt, darin begründet, „perchè gli parve che le razze latine, rettoriche e accademiche, avessero bisogno del bagno di realtà, che lo Zola sembrava offrire col suo stile nudo e disameno"[17]. Er bewundert im Werke Zolas den Gelehrten und Dichter

---

Fantasia, considerata quest'ultima come vera e sola facoltà poetica, gli fu certamente suggerita dallo Schelling e dallo Hegel."

[14] De Sanctis: Scritti vari, La poetica del Manzoni, p. 35 f.

[15] a. a. O. La materia dei „Promessi Sposi", p. 48.

[16] In „Nuovi Saggi critici", p. 359—405.

[17] „Estetica", p. 365.

gleichermaßen, wobei wir hinzufügen wollen, daß das Dichterische bei Zola überwiegt- wie Jean Paul Keins nachweisen konnte[18].

De Sanctis Stellung zur „l'art pour l'art"-Theorie braucht kaum noch erwähnt zu werden. Croce sagt kurz und treffend „‚Arte per arte' gli sembrava una massima vera o falsa, secondo che s'intenda: una verità contro coloro che giudicavano la bellezza dall'astratto valore etico o concettuale del contenuto, una falsità o un'esagerazione in bocca ai romantici francesi, anticipanti certe manifestazioni che poi sono comparse nei più moderni decadenti ed estetizzanti"[19].

Diese Kunstart konnte in Italien niemals zu einer kraftvollen Entwicklung kommen, da sie in keiner Weise der rassebedingten Anlage des italienschen Menschen entsprach, der im Kunstwerk gestaltet wissen wollte, was den Künstler und darüber hinaus ihn selbst innerlich bewegte und erfaßte. So erklärt sich auch die lange Dauer und Fortwirkung des historischen Romans und die kurze, verhältnismäßig spät einsetzende Blütezeit des Verismus (1875—1885), was in einem anderen Zusammenhang näher erläutert werden wird.

In Frankreich und Deutschland wurde die geistige Ausrichtung des 19. Jahrhunderts zu einem großen Teil von gesellschaftsreformatorischen Bestrebungen bestimmt, die als Ausdruck der allgemeinen Entwicklung (Naturwissenschaft, Technik, Wirtschaft) die soziale Frage zum Gegenstand philosophischer Erörterung und Betrachtung machten. An Stelle des idealistisch ausgerichteten Eklektizismus des Romantikerphilosophen Victor Cousin trat das positivistische Weltbild Auguste Comtes, das über J. St. Mill auch die Richtung der neuen Philosophie in Deutschland beeinflußte, die Fichtes idealistische Lehre vom weltschaffenden und weltbeherrschenden Ich — in denen die deutschen Romantiker ihre philosophische Verankerung fanden — ablöste. Das Zentralproblem der italienischen Geistesgeschichte im 19. Jahrhundert ist die nationale Frage, die den Kernpunkt des ästhetischen Programms eines Mazzini und Giobertis ausmacht und auch im kritischen Werk des De Sanctis eine wichtige Rolle spielt.

Neben De Sanctis nennt die Kritik Capuana als einen der ersten

---

[18] „Der historische Wahrheitsgehalt in den Romanen Zolas." Diss. München 1932.

[19] Croce: L. N. I. vol. p. 363. Nach dem Erscheinen von l'Assomoir 1878 änderte sich das Urteil De Sanctis' über Zola. Er zweifelt seine Milieutheorie an und spricht seinem Werke überhaupt nunmehr jeden Kunstwert ab. Näheres über diesen Umschwung bei Arrighi, p. 245 f.

Theoretiker des Verismus, dessen Bedeutung in seiner Doppelstellung innerhalb der veristischen Bewegung liegt. Künstler und Kritiker vereinigen sich in seiner Person. Seine theoretischen Forderungen bringt er in einem großen Romanwerk zum Ausdruck. Nach eigenen Angaben verdankt er im wesentlichen Balzac die Ausbildung seiner veristischen Kunsttheorie[20]. Kurz zusammengefaßt sind die Grundzüge seiner Ästhetik folgende: Die Kunst ist an keinen Stoff gebunden; sie ist völlig unabhängig von Form und Inhalt. Das Wesen eines Kunstwerkes liegt nicht im Ausdruck eines Gefühls oder eines Gedankens, sondern in der künstlerischen, lebendigen Gestaltung einer Handlung oder deren Träger. Aus diesem gestaltenden Leben spricht Schönheit und Moral zu uns. Eine wichtige Rolle spielt bei ihm das Prinzip der Unpersönlichkeit, denn auch für die Kunst sollen die gleichen Grundsätze der neuen wissenschaftlichen Forschung gelten. In dieser Forderung begegnet er sich mit Flaubert, Goncourt, Zola. Croce[21] unterscheidet eine „künstlerische Unpersönlichkeit" bei Flaubert und eine „wissenschaftliche" Capuanas, die er vom ästhetischen Standpunkt nicht gelten läßt.

Capuana hat immer wieder betont, keiner literarischen Schule anzugehören und hat seine Zugehörigkeit zum Verismus aufs heftigste in Abrede gestellt. Seine Behauptung kann insofern berechtigt erscheinen, als er seine Kunst niemals starren dogmatischen Formen unterordnete, sondern ihr stets die Wege freier Gestaltung offen hielt. Als Theoretiker, Kritiker, Künstler eröffneten sich ihm verschiedenartige Perspektiven, die seine veristische Kunstauffassung festlegten, die durch den bedeutenden Einfluß, den er auf seinen großen sizilianischen Freund Verga ausübte, richtungweisend für den Verismus wurde.

De Sanctis und Capuana haben mit ihren ästhetischen Programmen in entscheidendem Maße die Entwicklung und Ausrichtung der veristischen Bewegung beeinflußt; als ihre Begründer oder Führer können sie aber nicht angesprochen werden, denn ihr Entwicklungsgang läßt nicht jene gefestigte Haltung und innere Überzeugung erkennen, die die conditio sine qua non darstellt, um schon von der zeitgenössischen Kritik als Vorbild und Bahnbrecher gewertet zu werden. Die philosophische Begründung ihrer Theorie trug den Zeitforderungen nicht in genügendem Maße Rechnung und beschränkte sich zu sehr auf die Sphäre des

---

[20] „Homo" Milano, Treves 1888, 2. Ausg. Vorwort: „Como io divenni novelliere."

[21] L. N. I. vol. III, p. 104.

rein Geistigen. Die absolute Einheit von Kunst und Leben ist in ihrem Werk nicht hinreichend deutlich gemacht. In ihrem Streben nach Originalität erkennen wir den für die Formung des italienischen Geisteslebens und besonders für die Entwicklung der Literatur so verhängnisvollen Individualismus, der in deutlicher Ausprägung in der Form der regionalistischen Literatur ein Merkmal des Verismus darstellt.

Überblicken wir die großen realistischen Werke, die um 1880 herum entstanden, so finden wir jene Probleme literarisch gestaltet, die das Zeitgeschehen dem Menschen aufgab und zu deren Deutung und Lösung die Hegelsche Philosophie einen wesentlichen Beitrag lieferte: Fortschrittgedanke, Vererbungslehre, Milieutheorie. Giovanni Bovio — Croce sagt von ihm[22]: come filosofo, egli non fu altro che un hegelianeggiante — unterscheidet im 19. Jahrhundert drei große Epochen[23]:

1. eine metaphysische, nach der Philosophie Hegels ausgerichtet: romantisch in der Kunst, autokratisch in der Politik, ultramontan in der Religion;
2. eine positivistische nach den Lehren von Comte und Spencer: revolutionär in der Politik, skeptisch in der Religion und „civile" in der Kunst;
3. die des philosophischen und literarischen „Naturalismus": evolutionistisch und unitarisch in der Politik, atheistisch in der Religion.

Diese Einteilung zeigt deutlich die Wechselbeziehungen zwischen Philosophie, Literatur, Kunst und Religion, wie sie in den Werken eines de Mais, Trezza, Giordano-Zocchi, Tari ihren Niederschlag finden und bei denen es schwer ist zu entscheiden, ob sie mehr Künstler oder Philosoph sind[24]. Damit ist grundsätzlich die philosophische Begründung des Verismus festgelegt, die im Vergleich mit dem Programm Mazzinis und Giobertis noch klarer hervortritt, da diese von der Gegenpartei oft ins Feld geführt werden, um die Unhaltbarkeit des philosophischen Systems aufzuzeigen, auf das sich der Verismus stützte und um darüber hinaus diesem selbst das Grab zu schaufeln. Die Bedeutung Mazzinis für die italienische Literatur im einzelnen aufzuzeigen, geht über den Rahmen dieser Arbeit hinaus. „Der beherrschende Gedanke

---

[22] L. N. I. p. 335, vol. III.

[23] „Il naturalismo" Napoli, Tipogr. Melfi e Joele, 1903. Zit. nach Arrighi, p. 221.

[24] L. N. I. vol. III, p. 379—411.

seines Lebens, dem sich all sein philosophisches, religiöses, moralisches und literarisches Denken und Schaffen unterordnete, den er mit der ganzen Leidenschaft und dem Pathos der Persönlichkeit in die Tat umzusetzen trachtete, war der der nationalen Einheit, Freiheit und Unabhängigkeit."[25]

Kennzeichnend für seine Lehre ist, daß Ästhetik und Kritik sich miteinander verschmelzen. Sein ästhetisches Grundprinzip ist, daß die Kunst sich in den Dienst einer Aufgabe zu stellen habe; die „l'art pour l'art"-Theorie lehnt er ab, da sie in keiner Weise der künstlerischen Forderung nach Idealisierung entspricht, d. h. weil sie nicht geeignet ist, in seinem Sinne das Feld für eine nationale Einigung wirksam vorzubereiten. Er unterscheidet innerhalb des Romans zwei große Gruppen: eine der christlichen Resignation, vertreten durch Manzoni, Pellico und Grossi, und eine andere — die allein Anspruch auf Geltung erheben kann — die das große nationale Thema abhandelt, in den Werken Guerrazzis „L'Assedio di Firenze" und „La Battaglia di Benevento" am sinnfälligsten gestaltet.

Auch Giobertis Werk ist in erster Linie politisch ausgerichtet. In seinem Buche: „Del primato morale e civile degli Italiani", definiert er sein föderalistisches Programm „confortandolo coll'idea d'una nuova supremazia che la Providenza riserba all'Italia ma non più per forza d'armi, bensì coi mezzi spirituali della Chiesa di Roma"[26].

Für die literarische Kritik war aber noch lange sein ästhetisches Programm maßgebend, das er im Jahre 1841 in seinem Werk „Del Bello" aufgestellt hatte. Seine Kunstauffassung gipfelt in der Forderung nach Erbauung, nach Darstellung des Lebens in einer höheren idealen Wirklichkeit; sein Schönheitsideal entspricht durchaus dem klassischen.

Der Einfluß Hegels, Giobertis und nicht zuletzt der Platonschen Ideenlehre spiegelt sich in Macaggis Werk: „Verismo e Realismo" (vgl. p. 6) wieder, der aufzeigt, daß das Wahre gleichzeitig real und ideal sein muß. Das Wirkliche ist, metaphysisch gesehen, vom Idealen nicht zu trennen und darf auch in der Kunst — ohne sie zu verfälschen — nicht isoliert dargestellt werden. Platon hat in seiner Ideenlehre nachgewiesen, daß das Wahre ein Ergebnis ist aus dem Vergleich der Gedanken mit dem Realen, also auf der Verbindungslinie zwischen beiden

---

[25] F. Schürr: Italien im Zeitalter der nationalen Erhebung. Im Handbuch der Literaturwissenschaft, a. a. O., Bd. 1.

[23] Galletti-Alterocca: La letteratura italiana. Bologna 1937, p. 442.

liegt. Sie bedeutet aber die Lösung des Dualitätsprinzips, das sich in der Philosophie in der Antithese darstellt: Glaube und Verstand, in der Politik: Autorität und Freiheit, Staat und Individuum, in der Kunst: Realismus und Idealismus, und zwischen beiden, so definiert Macaggi, liegt der Verismus mit der Darstellung des Wahren, also künstlerische Gestaltung schlechthin verkörpernd. Dem Realismus spricht er jeden künstlerischen Wert ab, da er sich nur auf eine Wiedergabe des rein Äußeren beschränkt. Wahre Kunst aber empfängt von außen nur die Anregung und offenbart sich in der künstlerischen Gestaltung und Vereinigung des empfangenen Eindrucks mit der idealen Vorstellung. Dem Realismus fehlt diese synthetische Eigenschaft, philosophisch gesehen, bedeutet er also den Atheismus des positivistischen Zeitalters, wie er im Werke G. Trezza zum Ausdruck kommt. In seiner „Critica moderna“[27] betont er den Totalitätsanspruch der wissenschaftlichen Methode, die auch vor der Religion nicht Halt machen darf, denn unser Seelenheil liegt in der Erkenntnis der Wahrheit. Croce sagt von seiner Philosophie: „positivismo che egli chiamava ‚scetticismo‘, nel senso di uno scetticismo oggettivo della natura, la quale gli appariva retta dal meccanismo bruto, cieca di idee e di fini. Ma, diverso dal volgo positivistico, il Trezza fu assai versato in istoria, letteratura e filologia; e non c'e quasi grande problema di storia letteraria, della religione, della civiltà, che egli non abbia toccato“[28]. Auf seine Zeitgenossen und auf die Entwicklung des Verismus hat er einen nicht unbedeutenden Einfluß ausgeübt, denn Croce sagt von ihm weiter: „dopo aver avuto molti lettori e ammiratori ferventi, è ora quasi del tutto obliato“[29].

2. Verismus — Realismus — Naturalismus.

Es ist versucht worden, in großen Zügen die philosophische Grundlage des Verismus zu umreißen. Eine Darstellung aber, die es sich zur Aufgabe macht, die geistigen Wurzeln der veristischen Bewegung aufzuzeigen, würde unvollständig sein ohne Berücksichtigung des französischen Gedankengutes, das in erheblichem Maße die Entwicklung und Ausbildung des Verismus mitbestimmte, ja auch die Grundlage abgegeben hatte für die oben dargestellte philosophische Unterbauung der verschiedenen Theoretiker und Kritiker. Verismus, Realismus und

[27] 2. Ausg. Zanichelli, 1880.
[28] L. N. I. vol. I, p. 397.
[29] a. a. O., p. 396.

Naturalismus können auf einen Generalnenner gebracht werden: Darstellung der Wirklichkeit auf Grund eigener Beobachtung. Ihr gemeinsamer Ursprung liegt in der plastischen Kunst, die daher auch an der Bestimmung der literarischen Grundsätze wesentlichen Anteil hatte[30]. Es wurde bereits erwähnt, daß das Wort Verismus in der plastischen Kunst zum erstenmal von Professor Veratti zur Bezeichnung einer methodischen Darstellung angewandt wurde (vgl. p. 6/7), während in Frankreich Gustave Courbet das Wort „réalisme" als Überschrift für eine Anzahl von Gemälden wählte, denen die Pariser Weltausstellung im Jahre 1855 die Aufnahme verweigerte; dieses Ausstellungsverbot entfachte eine Polemik, die zur Bildung einer neuen Schule führte mit Murget und Duranty an der Spitze. In der neu gegründeten Zeitschrift sorgten sie für die Verbreitung ihrer Ideen, die in kurzer Zeit auf dem Gebiete der bildenden Künste sowie des Schrifttums herrschend wurden und ihre schönste und vollendetste Ausprägung in dem Werke Balzacs fanden. Aber wie jede geistesgeschichtliche Epoche irgendwie mit einer vorhergehenden verbunden ist, aus ihr in organischer Entwicklung entstanden, denn: „si graves que soient les évsénements et si profonde que puisse sembler la coupure séparant deux époques historiques, il n'y a point de frontières marquées entre les périodes que se succèdent"[31], so liegen auch die Wurzeln des Realismus in der Romantik, die bei ihrer Vorliebe für das Übersinnliche und Wunderbare, bei der Versenkung in die Vergangenheit, sich doch um eine wahrheitsgetreue Darstellung bemühte (Naturschilderungen)[32]. Schon Victor Hugo stellt in seiner „Préface de Cromwell" die Forderung auf, der Dichter solle die Natur zum Vorbild nehmen und nur in der W a h r h e i t einen Führer sehen. Die gleichen Gedanken auf dem Hintergrund der positivistischen Weltanschauung finden wir im Realismus. Und René Dumesnil hat recht, wenn er die Frage nach dem Wesen des Realismus folgendermaßen beantwortet: „Ni le mot ni la chose ne sont nouveaux, encore que l'acception littéraire du terme soit récente à l'époque de Courbet et de Champfleury. Le réalisme, opposé à Berkely, était une doctrine philo-

---

[30] „Il y a, environ 1850 plus encore sans toute qu'en tout autre temps, une analogie très sensible entre la littèrature et les arts plastiques." René Dumesnil: Le réalisme. Paris 1936, p. 6.

[31] René Dumesnil: Le Réalisme. Paris 1936, p. 1.

[32] Es gehört nicht in den Kreis unserer Betrachtungen, für die französische Literatur entsprechende Belege zu geben. Bei der geschichtlichen Entwicklung des Verismus werden Beispiele aus den „Promessi Sposi" angeführt werden.

sophique qui donnait au monde extérieur une réalité objective. En passant dans la langue esthétique, le mot ne change pas de sens. Nous verrons même que l'objectivité est un dogme pour Flaubert et Gautier. Nous verrons ces artistes appliqués à découvrir les aspects éternels des choses, à éliminer le subjectif, le momentané. Plus tard, les naturalistes voudront ‚reproduire la nature qu'elle est'. Les uns et les autres ont de lointains ancêtres . . ."[33].

Innerhalb des Realismus müssen wir zwei verschiedenartige Strömungen unterscheiden: Eine nach utilitaristischen Prinzipien ausgerichtet, mit sozialen, humanitären Tendenzen, vertreten durch Balzac, George Sand, Dumas fils usw., und eine andere aus der „l'art pour l'art"-Theorie hervorgegangene, als deren Vertreter Flaubert, Gautier, Leconte de Lisle anzusehen sind. Beiden gemeinsam ist aber die Forderung nach wirklichkeitstreuer, auf strenger Beobachtung ruhender Darstellung.

Der Naturalismus kann als eine extreme Form des Realismus gelten: an Stelle der Psychologie tritt bei ihm die Biologie, Seelenanalysen werden ersetzt durch Untersuchungen des Milieus, das als primärer Faktor Aufschluß über die Veranlagung des Menschen geben soll. Die Vorgänge des täglichen Lebens, nicht nur des mittelmäßigen, sondern vornehmlich auch des untersten, macht er zum Gegenstand seiner Untersuchungen und Beobachtungen unter Anwendung rein wissenschaftlicher Forschungsmethoden[34]. Die Bevorzugung der Wissenschaft auf Kosten künstlerischer Forderungen sind ein Kennzeichen des Naturalismus und das wesentliche Unterscheidungsmerkmal dem Realismus gegenüber. Die Beobachtung allein genügt nicht, „il faut encore expérimenter". Eine klare Abgrenzung beider Begriffe gibt Hanns Heiß[35]: „Beide wollen die gegebene Wirklichkeit nachzeichnen. Aber der Naturalismus zeichnet sie mit dem ausgesprochenen Wunsch nach, Licht in dunkle Probleme zu strahlen, Gebrechen zu entblößen, an der Verbesserung der Wirklichkeit mitzuarbeiten. Es ändert sich die Auffassung vom letzten Sinn der Kunst. Auch hier setzt eine wichtige Brücke zur nachrealistischen Bewegung ein: die Literatur findet sich aus dem Elfenbeinturm des ‚l'art pour l'art', wo an keine Verwendung für das Leben gedacht werden durfte, heraus zum Ideal altruistischen Dienens." Die positivistische

---

[33] a. a. O., p. 2/3.

[34] Zola selbst definierte den Naturalismus als „une formule de la science moderne appliquée à la littérature" (Le roman expérimental, p. 270).

[35] Handb. der Littwiss. Bd. 23, Einl. p. 56/57.

Philosophie August Comtes in der Taineschen Interpretation spiegelt sich in der reinsten Form im Naturalismus wider. Für Taine ist Metaphysik nur ein „jeu d'esprit", und nach seiner Milieutheorie sind Tugend und Laster „des produits comme le sucre et le vitriol".

Auch die Entstehungsgeschichte des Verismus ist eng verknüpft mit der positivistischen Philosophie; die Durchführung dieser Prinzipien innerhalb der Literatur ist das große Verdienst des französischen Realismus und Naturalismus, eine Vorarbeit, ohne die der Verismus in Italien nicht denkbar ist.

Die enge geistige Verknüpfung beider Länder findet ihren Ausdruck auch in der Entstehung des Bohème Milieus[36], dessen Parallelerscheinung in Italien die „Scapigliatura" darstellt. Der Name geht auf den Roman von Cletto Arrighi zurück: „La scapigliatura e il 6 febbraio." „La formarono scrittori d'assai diverso temperamento, ma accomunati da un sentimentalismo con punte di mesta ironia e con frequenti guizzi di sensualità: i quali aborrirono da ogni disciplina e furon persuasi che tutte le arti abbiano il medesimo compito di fissare, ciascuno con mezzi propri, l'impressione, l'eccitazione fugace. E ad eccitarli, per taluni concorsero il bere ed altri stravizi, che affrettarono e resero squallida la vecchiezza del capo, Giuseppe Rovani, e uccisero anzi tempo il più noto, Emilio Praga poeta e pittore"[37]. Damit ist das Wesen der Scapigliatura kurz gekennzeichnet.

Im Gegensatz zur Pariser Bohème von 1845 verfügt sie nicht über ein festes Programm, das vielmehr nur den Berichten entnommen werden konnte, die ihre Mitglieder in Tageszeitungen und Zeitschriften veröffentlichten. Es wurden Versammlungen in kleinen Kaffees der Vorstadt abgehalten, wo man bei einem Glase Wein über künstlerische Themen, Tagesfragen aller Art diskutierte; alle Gebiete der Kunst sollten einheitlich erfaßt werden: Maler, Dichter, Bildhauer, Musiker schließen sich nach 1860 der neuen Bewegung an. Die gleichen Bestrebungen der Pariser Bohème, die die Gebrüder Goncourt mit „socialisme en littérature" bezeichnen, finden wir auch in der Scapigliatura, besonders in Ro-

---

[36] Von Murger ausführlich in seinen „Scènes de la vie de Bohème" (1848) beschrieben. Auch Balzac gehörte anfänglich zu dieser Gruppe. „Il ne faut pas oublier que Balzac, en son temps, fut mis à ce niveau et qu'il ne fut élevé que plus tard au rang que nous assignons. Enfin, que le bohème occupe si bien les romanciers de tout ordre environ 1848, c'est un fait dont l'importance ne peut échapper à l'historien littéraire." R. Dumesnil: Le Réalisme, p. 4.

[37] Galletti-Alterocca: La Letteratura Italiana, p. 469.

vanis „Cento anni" zum Ausdruck gebracht. Politisch stehen die Scapigliati dem Programm Mazzinis nahe und sympathisieren mit den von ihm ins Leben gerufenen Verschwörerzirkeln. In ihrer Forderung nach Beseitigung sozialer Klassenunterschiede — die sie in ihren eigenen Reihen durchgeführt hatten — erkennen wir jene demokratischen Tendenzen, die auf die Revolution zurückgehen und auch 1855 das ersehnte Ideal eines Murger, Courbet oder Champfleury darstellten. Der Aufbau der Scapigliatura und ihre Stellung zu der politischen Lage der Zeit bedingen im wesentlichen ihre literarischen Erzeugnisse, von denen wir keineswegs erwarten können, daß sie ein Abbild der Wirklichkeit geben. Auch sie müssen anfangs auf den historischen Roman zurückgreifen, um ihre revolutionären Ideen zu bemänteln und um sich nicht der Gefahr der Verbannung auszusetzen. Ihre eigene Lebenshaltung und Weltanschauung führt sie aber bald zu neuen Themen und Motiven, deren literarische Gestaltung die Ablösung des historischen Romans durch den Sittenroman zur Folge hat. Rovani erklärt in seinem Roman „Cento anni", daß er sich die Aufgabe gestellt habe, die Reaktion der politischen Ereignisse auf das tägliche und soziale Leben zu untersuchen; seiner Erzählung kommt insofern eine größere Bedeutung zu, als sie die endgültige Abkehr vom historischen Roman besiegelt. — Wie die Pariser Bohème, so spielt sich auch die Mailänder Scapigliatura antireligiös, materialistisch auf. Rovani tadelt am Katholizismus das Streben nach weltlicher Macht und damit die Verfälschung der christlichen Idee („Cento anni" XI, II). Diese skeptische Haltung in religiösen Fragen bestimmt auch ihre Einstellung dem Ideellen und Gefühlsmäßigen gegenüber, in der wir schon eine Andeutung des Verismus sehen dürfen, wenn auch sonst romantische Elemente die Grundnote ihres Schaffens bestimmen.

Die Kontrastierung Pariser Bohème—Mailänder Scapigliatura läßt in beiden Gruppen denselben Aufbau, die gleiche geistige Ausrichtung erkennen; obwohl die Scapigliatura aber über ein Jahrzehnt nach der Bohème zur Ausbildung kommt, so vollzieht sich ihre Entwicklung schon in Anbetracht der Zeitverhältnisse doch in durchaus eigenen Bahnen. Von einem französischen Einfluß zu reden ist nur dann berechtigt, wenn man von höherer Warte aus diese Einzelbewegung in dem großen, geistesgeschichtlichen Rahmen des 19. Jahrhunderts sieht. Auch die politische Wiedergeburt, das Risorgimento, ist in ihrem historischen Werdegang eine durchaus italienische Angelegenheit, ideenmäßig geht

sie aber, wenn auch mit ganz anderer Zielsetzung, auf die große Revolution zurück. Daran kann auch die Kritik nichts ändern, die die Triebkräfte einzig und allein in einem spontanen Durchbruch der bis dahin schlummernden Volkskräfte zu sehen glaubt und jede Beeinflussung von außen her als illusorisch abzutun pflegt.

Die geschichtliche Entwicklung des Verismus weist in noch stärkerem Maße eine Verankerung im französischen Gedankengut auf. Die epochemachenden Werke eines Balzac oder Zola konnten nicht unbeachtet bleiben, ja, gerade auch auf ihren Einfluß muß die ruckweise und z. T. unbestimmte Entwicklung zurückgeführt werden, die den Weg des Verismus bis zu seiner höchsten Blütezeit kennzeichnet. Denn beide Strömungen, Realismus und Naturalismus, werden gleichzeitig miteinander erst im geeinten Italien näher bekannt. Die Generation um 1875 verfolgt unmittelbar die Entwicklung des Naturalismus und wurde erst durch ihn auf den Realismus verwiesen. So lernte man Balzac und Flaubert sehr spät kennen, und daher kam es, daß sie als direkte Vorgänger Zolas angesehen werden konnten; man wurde in Italien unmittelbar mit dem ins Extremste ausgebildeten Realismus (in Form des Naturalismus) bekannt, der sich nach abgeschlossener Entwicklung als fertiges Resultat darbot. Das bedeutet aber durchaus nicht, daß der italienische Verismus nun etwa eine sklavische Nachahmung des französischen Realismus darstellt und seine literarischen Werke nur Plagiate desselben sind. Von einem künstlerischen Werk kann man zwar nur reden, wenn der Künstler aus seinen eigenen, ursprünglichen Gedankengängen heraus schafft und gestaltet. Zola hat mit Recht darauf hingewiesen, daß die „Methode" des Schaffens durchaus übernommen werden kann, ohne damit dem künstlerischen Wert eines Werkes oder seiner Originalität den geringsten Abbruch zu tun.

3. Literarhistorische Entwicklung von Manzoni bis zu Verga und seinen Nachfolgern.

Nachdem die geistigen Wurzeln des Verismus aufgezeigt sind, sollen nunmehr seine ersten Spuren in der italienischen Literatur selbst verfolgt werden, die in langsamer Entwicklung über ein halbes Jahrhundert hinweg zu seiner eigentlichen Blütezeit führen, die von 1875 bis 1885 angesetzt werden darf. Es kann kein erschöpfender Überblick der italienischen Literatur von Manzoni bis zur veristischen Epoche gegeben werden. Die Dichter dieses Abschnittes werden nur insoweit

Berücksichtigung finden, als wir in ihnen Wegbereiter des Verismus erkennen können, wenn auch im Gesamtrahmen ihres literarischen Schaffens dieses veristische Moment eine sekundäre Rolle spielt. Auch innerhalb des veristischen Zeitabschnittes selbst muß im Rahmen dieser Arbeit auf eine eingehende Würdigung des Dichters und seines Werkes verzichtet werden; unsere Darstellung beschränkt sich darauf, das sein Schaffen typisierende Hauptwerk herauszustellen und seine Bedeutung für den Verismus hervorzuheben.

Die Romantik in Italien ist in besonders starkem Maße religiös, patriotisch und moralisch ausgerichtet. Diese Grundzüge bestimmen das dichterische Werk Manzonis und stempeln ihn zum ersten Vertreter der romantischen Bewegung. Aber gerade seine „Promessi Sposi" zeigen schon deutliche Ansätze der veristischen Darstellungskunst, so daß sie zum Ausgangspunkt unserer Betrachtungen über die geschichtliche Entwicklung des Verismus gemacht werden sollen. Manzonis Roman ist von einem starken Nationalgefühl getragen, dessen Äußerung unter der österreichischen Fremdherrschaft ihm nur auf die Weise möglich war, daß er seiner Erzählung ein historisches Ereignis zugrunde legte: die spanische Fremdherrschaft in der Lombardei im 17. Jahrhundert. Eine rein realistische Darstellung ist also von vornherein durch die gegebene politische Lage seines Zeitalters ausgeschlossen. Aber immer tritt deutlich das Bestreben des Verfassers nach echter, unverfälschter Wirklichkeitsdarstellung zutage. Voßler[38] sagt, daß bei Manzoni „die Ehrfurcht vor dem Tatsächlichen innerste Gewissenssache ist und der Überzeugung entspringt, daß im geschichtlichen Geschehen der Geist Gottes sich so wunderbar auswirkt, daß alle menschliche Erfindung den Sinn der Ereignisse nur trüben kann." Manzonis veristische Darstellungskunst offenbart sich vor allem in seiner feinen Naturbeobachtung und Schilderung, die uns gleich zu Anfang des ersten Kapitels mit der Landschaft bekanntmacht, die den Schauplatz der Handlung abgibt. Die verheerenden Folgen der Pest, jene furchtbaren Szenen des Straßenlebens, die unser Mitgefühl und Grauen gleichermaßen erregen, werden so eindringlich und wirklichkeitsnah dargestellt, wie selbst die Kunst eines Balzac sie nicht hätte besser zeichnen können.

„Serrati, per sospetto e per terrore, tutti gli usci di strada, salvo quelli che fossero spalancati per esser le case disabitate, o invase; altri inchio-

---

[38] Karl Voßler: Italienische Literaturgeschichte. Göschen, 1927, p. 129.

dati e sigillati, per essere nelle case morta o ammalata gente die peste; altri segnati d'una croce fatta col carbone, per indizio ai monatti, che c'eran de'morti da portar via: il tutto più alla ventura che altro, secondo che si fosse trovato piutosto qua che là un qualche commissario della Sanità o altro impiegato, che avesse voluto eseguir gli ordini o fare un'angheria. Per tutto cenci e, più ributtanti de cenci, fasce marciose, strame ammorbato, o lenzoli buttati dalle finestre; talvolta corpi, o di persone morte all'improviso, nella strada, e lasciati lì fin che passasse un carro da portarli via, o cassati da carri medesimi, o buttati anche essi dalle finestre: tanto l'insistere e l'imperversar del disastro aveva insalvatichiti gli animi, e fatti dimentichare ogni cura die pietà, ogni riguardo sociale!"[39]

Mit der Genauigkeit eines Architekten beschreibt Manzoni das Lazarett von Mailand, in dem die Pestkranken untergebracht sind. Meisterhaft sind seine Beschreibungen von Massenszenen: Das Volk, das durch die Straßen Mailands zieht, um die Ausgabe von Brot zu verlangen, die Ansammlungen vor dem Palast des Präfekten usw. Für die feine Beobachtung Manzonis sei hier als Beleg die Beschreibung des Arbeitszimmers des Advokaten Azzeccagarbugli angeführt. „Era questo uno stanzone, su tre pareti del quale eran distribuiti i ritratti de'dodici Cesari; la quarta coperta da un grande scaffale di libri vecchi e polverosi nel mezzo, una tavola gremita d'allegazioni, di suppliche, di libelli, di gride, con tre e quattro seggioli all'intorno, e da una parte un seggiolone a braccioli, con una spalliera alta e quadrata, terminata agli angoli da due ornamenti di legno, che s'alzavano a foggia di corna coperta di vacchetta, con grosse borchie, alcune delle quali, cadute da gran tempo, lasciavano in libertà gli angoli della copertura, che s'accortocciava qua e là[40]."

Diese Beispiele mögen genügen, um zu zeigen, daß wir mit Recht in Manzoni einen Vorläufer der veristischen Bewegung sehen dürfen, die erst ein halbes Jahrhundert später zur vollen Entfaltung kommen sollte. Und Schürr schreibt in diesem Zusammenhang[41]:

„Manzonis Realismus beruht nicht nur in der Schilderung der äußeren Welt und der dabei beobachteten historischen Treue, sondern vor allem in der Menschengestaltung, die einen Charakter im Autoren-

---

[39] A. Manzoni: I Promessi Sposi. Ed. A. Barion, p. 490/91.
[40] Manzoni: a. a. O., p. 40.
[41] Handbuch der Literaturwissenschaft, a. a. O., Bd. 1, p. 313.

bericht mit logischer Konsequenz entwickelt, so daß der Leser seine Reaktionsformen in den verschiedensten Situationen voraussehen kann, ihn gleichzeitig aber auch indirekt aus Worten, Gedanken, Handlungen und Gebärden entstehen läßt. Einzelzüge, namentlich Gebärden als Ausdrucksbewegungen, sind unmittelbar dem Leben abgelauscht. Der Dichter hat seine Gestalten in ihrer Gesamthaltung ebenso lebendig geschaut wie mit logischer Konsequenz von einem beherrschenden Zuge aus entwickelt. Darin ist sein psychologischer Determinismus gegeben, wie auch der Umstand, daß er als Moralist der Gefahr einer Schwarzweißmalerei nicht immer entgangen ist." Mit den „Promessi Sposi" war das italienische Publikum für die erzählende Literatur gewonnen worden, die bis dahin in Italien, im Gegensatz zu anderen Ländern, kaum etwas Bedeutendes hervorgebracht hatte.

Die Nachfolger Manzonis vermochten nicht den Spuren ihres großen Meisters zu folgen, dessen Kunst darin bestand, die Geschichte mit der Gegenwart zu verbinden und aus dieser Verbindung zeitgemäße Probleme zu gestalten. Seine feine Beobachtungsgabe bewahrte ihn davor, über die Grenze des Realen hinauszugehen, eine Selbstbeherrschung und Begrenzung, die zum größten Teil seinen Nachfolgern fehlten, die glaubten, auch bei der Darstellung geschichtlicher Ereignisse ihren Gefühlen und ihrer Phantasie freien Lauf lassen zu können.

So interessierte Massimo D'Azeglio (1798—1866) in seinem im Jahre 1833 erschienenen Roman „Ettore Fieramosca o la disfida di Barletta" nicht so sehr das historische Moment[42], das er — nach einem von ihm geschaffenen Gemälde — dieser Erzählung zugrunde legte, sondern das Liebesverhältnis seines Helden mit Ginevra, als freie Erfindung des Verfassers, nicht in direktem Zusammenhang mit dem geschichtlichen Stoff, wird zum Zentralpunkt gemacht. Auch für seinen Roman „Nicolò dei Lapi" (1841), wo das Zeitalter nach Savonarola den historischen Hintergrund[43] abgibt, gilt entsprechend das gleiche. D'Azeglio fühlt sich als politischer Erzieher seines Volkes; aber die zu stark in den Vordergrund geschobene Absicht des Verfassers, seine Hauptgestalten als Verkörperung nationalen Heldentums darzustellen — das im Kampf mit den zu überwindenden Widerständen eine Steige-

[42] Die bekannte Herausforderung in Barletta im Jahre 1503, die mit dem Sieg der italienischen Waffen über die französischen endete.

[43] Die heldenhafte Verteidigung der florentinischen Volkspartei gegen die Truppen Karls V. und Clemens VII. während der Belagerung von 1529—30.

rung ins Extreme erfährt — würdigt diese einmal zu blutlosen Schemen herab, denen jede Verbindung mit der realen Umwelt fehlt, zum andern nimmt sie der Handlung ihre Echtheit und Lebendigkeit: Der Patriotismus als Leitmotiv wird auf Kosten des historischen Wahrheitsgehaltes entwickelt. In seinem im Jahre 1867 erschienenen „Ricordi" — nicht Lebenserinnerungen im eigentlichen Sinne, sondern mit der gleichen Tendenz seiner Romane, Dichtung und Wahrheit vereinigend — erzählt uns der Verfasser, daß er zur besseren Kenntnis der Menschen und Landschaft, in der seine Erzählungen spielen, eine Reise in die Toskana gemacht habe. Daher kommt Aurelio Navarria[44] zu dem Schluß, daß es sich in seinen Romanen im wesentlichen um eine Rekonstruktion der Vergangenheit auf Grund von Beobachtungen in der Gegenwart handelt, und wir durchaus berechtigt sind, in D'Azeglio einen Vorläufer des Verismus zu sehen.

Es ist hier nicht der Raum, auf die Nachfolger Manzonis im einzelnen einzugehen und herauszustellen, wie weit und bis zu welchem Grade auch in ihren Werken veristische Züge angedeutet sind; generell kann aber gesagt werden, daß sich bei ihnen allen die Grenzen von Beobachtung und Vorstellung, von Wirklichkeit und Phantasie verwischen und ihr Werk daher nicht über die Forderungen der Romantik hinauskommt.

Mazzini hat in einem in der „Revue Républicaine" erschienenen Artikel: „De l'art en Italie" (fasc. 14) gesagt, daß in einem unterjochten Italien die freie Kunst ein Ding der Unmöglichkeit sei, und damit zum Ausdruck gebracht, wie sehr die Kunstrichtung, besonders während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in der erzählenden Literatur von der Zeitgeschichte her bestimmt wurde. Dies trifft in erster Linie für den historischen Roman zu, der von den österreichischen Machthabern einer strengen Zensur unterzogen wurde; die geringste Andeutung oder Anspielung auf die Zeitverhältnisse wurde als staatsfeindliche Kritik ausgelegt und brachte dem Verfasser schwerste Bestrafung ein. Daher versuchte man durch Hervorhebung und Betonung von Einzelheiten und Nebensächlichem das eigentliche Thema zu verschleiern und zu bemänteln, wodurch das Werk an künstlerischem Wert Einbuße erleiden mußte. Interessant ist, daß ein halbes Jahrhundert später von der Kritik gegen den veristischen Roman der gleiche Vorwurf erhoben

---

[44] „D'Azeglio annunziatore del verismo" in „Quadrivio" vom 2. Sept. 1934.

wurde, nämlich die zu starke Betonung von Einzelheiten, hier aber gleichsam eine Überkompensierung darstellend gegen die unterdrückten romantischen Tendenzen.

Als einer der ersten Wegbereiter des Verismus muß Antonio Ranieri genannt werden, dem innerhalb dieser Darstellung ein besonderes Interesse zukommt, da sein Roman „Ginevra o l'orfana della Nunziata" (1839) ein Spiegelbild des sozialen Lebens von Neapel in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts darstellt. Wie er selbst in den Zeilen „Al lettore" zum Ausdruck bringt, will er über den Rahmen des Themas hinaus eine Art Sittengemälde von Neapel geben. Aufschlußreich für die Gestaltung seines Themas ist, daß er die Anregung zu vorliegendem Roman anläßlich einer Reise nach England erhielt, die ihn in London mit dem in die Verbannung geschickten Graf Arrivabene zusammenbrachte, der gerade mit der Vorbereitung einer Schrift über die englischen Wohlfahrtseinrichtungen beschäftigt war. In die Heimat zurückgekehrt, machte sich Ranieri daran, einen Vergleich mit den entsprechenden Einrichtungen in Neapel zu ziehen. Das führte ihn zum Besuch des bekannten Findelheimes „Nunziata", und unter den ihn tief erschütternden Eindrücken, die er hier empfing, schuf er seine Erzählung. Wie G. Mazzoni (L'Ottocento, p. 909) schreibt, wurde die erste Ausgabe im Jahre von der Polizei beschlagnahmt und brachte dem Verfasser eine Gefängnisstrafe von 1½ Monaten ein. Wir müssen uns an dieser Stelle eine Untersuchung über die Auswirkung dieses Romans, im öffentlichen wie auch im kirchlichen Leben, versagen[45].

Symptomatisch für die Grundeinstellung des Verfassers ist, daß er sein Buch Leopardi widmete. Es scheint, daß der Weltschmerz seines großen Freundes auch an ihm nicht spurlos vorübergegangen ist, denn die Leiden der Ginevra, seiner Titelheldin, werden aus einer pessimistischen Weltschau geschildert, deren Ursprung nicht zuletzt in seinen eigenen bitteren Lebenserfahrungen zu suchen ist. Es ist ein Kennzeichen des Realismus, Typen zu schaffen an Stelle von individuellen Porträts; dies gibt uns zu einem Teil die Berechtigung, Ranieri unter die Vorläufer des Verismus zu rechnen, wenn auch von einer Typisierung im eigentlichen Sinne noch keine Rede sein kann, so sind doch unbestreitbar Ansätze davon vorhanden[46]. Wenn auch eine alle Einzel-

[45] Näheres darüber in dem Artikel von F. Muciaccia: „F. D. Guerrazzi e A. Ranieri" in „Nuova Antologia" 16. agosto 1904.

[46] Als Beleg kann die Beschreibung einer Mahlzeit in der Pension der

heiten erfassende Schilderung, wie man sie von einem veristischen Schriftsteller gegen Ende des Jahrhunderts zu erwarten hätte, noch nicht durchgeführt worden ist, so ist doch die Linie, die zum Verismus hinführt, schon angedeutet.

Ein anderer Wegbereiter des Verismus, wohl der bedeutendste, ist Francesco Mastriani[47]. Sein Leben und Werk ist in doppelter Hinsicht interessant. Zunächst kann er wohl als der bedeutendste Feuilletonist Italiens überhaupt gelten. Seine Schaffenskraft ist eine bewundernswerte[48]; sie erstreckte sich über ein halbes Jahrhundert, also über eine Zeit, die die gesamte Entwicklung des Verismus von den ersten Anfängen bis zum Untergang einschließt.

So interessant es auch ist, die einzelnen Abschnitte seines Lebens zu verfolgen, so kann hier sein Entwicklungsgang nur insoweit Berücksichtigung finden, als er in direkter Verbindung mit seinem literarischen Schaffen steht[49]. Der reiche Ertrag seiner schriftstellerischen Tätigkeit ist das Ergebnis eines kosmopolitischen Wissens, das er sich im Laufe der Jahre angeeignet hat. Schon sehr früh lernt er Französisch, dann Spanisch, Portugiesisch, Englisch und schließlich noch Deutsch. Um seinen und seiner Familie Lebensunterhalt zu sichern, schreibt er — neben seiner beruflichen Tätigkeit als Lehrer an der Schule von Aversa aus fast allen Wissensgebieten Artikel für Tageszeitungen und Zeitschriften. Aus diesem finanziellen Zwang, unter dem er seine Bücher zusammenschreibt, erklärt sich die vernachlässigte Form, die ihm die Kritik vorwirft; ohne diesen äußeren Zwang hätte er wohl, bei schärferer Konzentration auf ein bestimmtes Thema, Werke von hohem Kunstwert schaffen können. Die soziale Tendenz verleiht den Erzählungen Mastrianis ihre besondere Note; er wirft sich zum Anwalt der armen Bevölkerung auf, für deren Leiden und Nöte er wie kein anderer Verständnis hat, da er selbst mit den gleichen Sorgen kämpfen und ringen mußte. Er versteht es immer, dem Geschmack des Publikums

---

donna Maria-Antonia gelten, die uns in sarkastisch-ironischem Ton das nicht gerade einwandfreie Benehmen der Studenten am Mittagstisch vor Augen führt.

[47] Croce schreibt: „C'era, invece, allora in Napoli un romanziere die appendici che non solo è importante per la conoscenza dei costumi e della psicologia del popolo e della piccola borghesia partenopea, ma rimane il più notabile romanziere del genere, che l'Italia abbia dato: Francesco Mastriani." L. N. I. vol. III, p. 313/14.

[48] Er hat veröffentlicht: 107 Romane, 263 Novellen und verschiedene Erzählungen, 248 Artikel, 49 Gedichte und 40 dramatische Werke.

[49] Einzelheiten in der Biographie eines Sohnes Filippo Mastriani: Cenni sulla vita e sugli scritti die Francesco M. Napoli, Gargiulo, 1891.

Rechnung zu tragen; Massenszenen, Handlung, Bewegung, Fortschritt, ein buntes Durcheinander, jene echt südländische Impulsivität, charakterisieren seine Erzählungen, ohne daß er sich aber zu sehr in ermüdende Beschreibungen verliert, und wenn er einmal ausführliche Schilderungen bringt, so in einer Sprache und mit Vergleichen, die der Gedankenwelt des einfachen Mannes entsprechen. Sein Stil im ganzen erscheint etwas geschraubt; seine langen Satzperioden haben bisweilen keinen anderen Zweck, als „Zeilen zu schinden", aus seiner feuilletonistischen Tätigkeit heraus verständlich. Einen wesentlichen Beitrag zur Ausbildung der veristischen Kunst liefert er damit, daß er Dialektwörter in seine literarische Sprache aufnimmt, um auf diese Weise die Eigenart des Dargestellten noch stärker zu betonen und einer wahrheitsgetreuen Schilderung so nahe wie möglich zu kommen. In Frankreich war diese Frage zuerst von George Sand aufgeworfen, um aber endgültig erst von Balzac geklärt zu werden.

Ein anderes Kennzeichen des Verismus tritt in der Zeichnung der Charaktere zutage. Mastriani verfällt oft in eine einseitige Schwarzweißmalerei, indem er das Gute im einfachen Manne des Volkes, das Schlechte im Angehörigen des Bürger- und Adelsstandes verkörpert, d. h. die Sympathie des Lesers für den Mann der Straße zu gewinnen sucht im Gegensatz zu dem größtenteils antipathisch gezeichneten Bürger oder Adeligen. Er ist der große Zeichner der neapolitanischen Volkstypen: des „lazzarone" und „guaglione", deren innere und äußere Lebensbedingungen er uns plastisch vor Augen zu stellen weiß.

Diese Ausführungen mögen hier genügen, um zu zeigen, inwieweit der Verismus in Mastriani einen Wegbereiter gefunden hat. Der letzte Schritt bleibt ihm aber vorbehalten, denn bei aller Wahrheitsliebe hat er doch eine gewisse Abneigung gegen die Darstellung des Niedrigen und Gemeinen. Sehr aufschlußreich ist hierüber ein Artikel der Serao, den sie kurz vor seinem Tode veröffentlichte, und in dem sie seine literarische Bedeutung würdigt. In diesem hebt sie hervor, daß er nicht die Zeit und den Mut hatte, a l l e s zu sehen und entsprechend darzustellen[50].

Wenn man aber berücksichtigt, welch führende Rolle Neapel innerhalb des Verismus zufiel, so erhellt diese Tatsache im besonderen Maße

---

[50] „Corriere di Napoli", Gennaio 1891.

Mastrianis Einfluß auf die italienische Literatur des 19. Jahrhunderts überhaupt.

Die Entwicklung des Verismus findet ihre Fortsetzung im Werke des Norditalieners Giulio Carcano (1812—1884), eines Schülers Manzonis, unter dessen Einfluß die erste Periode seines literarischen Schaffens steht, während er in einer zweiten eigene Wege beschreitet, die uns gestatten, ihn in die Reihe der Veristen einzureihen. Sein Hauptwerk ist der Roman „Angiola Maria", ganz nach dem Vorbild des großen Meisters ausgerichtet. Für unsere Betrachtung von größerem Interesse ist seine Erzählung „Nunziata" (1839), das Lebensschicksal eines Bauernmädchens, das als Industriearbeiterin schließlich an Lungenschwindsucht stirbt, gerade in dem Augenblick, als sie im Begriffe steht, ihren Beschützer, einen Bauern ihrer Heimat, zu heiraten.

Carcano gestaltet hier also ein durchaus zeitgemäßes Problem, das der Landflucht; aber nicht etwa im Sinne der französischen Heimatdichtung, die die verhängnisvollen Folgen für Staat, Gesellschaft, Individuum aufzeigen will, die diese Loslösung vom heimatlichen Boden nach sich zieht, sondern das Schwergewicht seiner Erzählung liegt in dem romantischen Lebensschicksal seiner Titelheldin, das insofern einen realistischen Anstrich erhält, als Nunziata das Opfer einer neuen sozialen Ordnung ist, die durch das Zeitalter der Industrialisierung und Technisierung bedingt ist. Damit ist ein neues Thema in die italienische Literatur eingeführt. Die durch den Aufschwung der Wirtschaft und Industrie neu geschaffene Lebensstellung des Menschen wird zum Gegenstand literarischer Untersuchung. Aber auch Carcano mußte in diesem Versuch, einer neuen Darstellungskunst zum Durchbruch zu verhelfen, stecken bleiben; De Sanctis sagt sehr richtig[51]: „che c'è di nuovo? Il socialismo si era divulgato in Francia, Eugenio Sue era alla moda, tutti parlavano degli operai, delle loro miserie. Sorse una letteratura che poi, come sapete, finì con le cannonate. Si vede Carcano sotto l'influsso di questo nuovo indirizzo letterario; e se avesse avuto un serio sentimento della nuova situazione, se avesse colto nella realtà la miseria delle fanciulle operaie, condannate a fatiche opprimenti forzate a respirare un aria pestilenziale, eposte alle seduzioni, ne sarebbe venuto un romanzo interessante, e facilmente, l'autore avrebbe dovuto prendere

---

[51] La letteratura italiana nel secolo XIX, p. 46/47.

la via dell'esilio perchè l'Austria allora imperava in Italia. Ma invece finisce con le generalità di quelle creature rose come da un tarlo, che erano in moda."

Die gleichen Gründe, die, wie schon erwähnt, den historischen Roman an seiner vollen Entfaltung hinderten, müssen zwangsläufig auch auf die Entstehung und Ausbildung des Verismus hemmend gewirkt haben; ein Beispiel dafür, wie im Italien des 19. Jahrhunderts Geistesgeschichte und Politik einander bedingen. Erst in einem politisch geeinten Italien konnte der Verismus sich zur vollen Blüte entfalten. Über ein halbes Jahrhundert hinweg erstrecken sich die Andeutungen und Tastversuche in dieser Richtung, immer den Autor der Gefahr aussetzend, in die Verbannung geschickt zu werden, ein Risiko, das besonders im Norden Italiens sehr groß war, wo die Schilderung bestehender Sitten und Einrichtungen in einer politisch bewegten Zeit von den habsburgischen Machthabern gern als staatsfeindliche Kritik ausgelegt zu werden pflegte.

Die Zeitspanne zwischen Manzoni und der eigentlichen Blütezeit des Verismus weist zwei große literarische Werke auf, die in unserer Betrachtung deshalb berücksichtigt werden sollen, da beide in Anlage und Aufbau völlig neue Perspektiven erkennen lassen: die „Cento anni" von Giuseppe Rovani (1812—1874) und die „Confessioni di un ottuagenario" von Ippolito Nievo (1831—1861)[52], die deutlich den Einfluß Balzacs zeigen, dessen der „Comédie humaine" zugrunde gelegten Gedanken, in abgeänderter Form den lokalen Zeitverhältnissen entsprechend, in ihnen zum Ausdruck kommen. Die Geschichte eines Jahrhunderts (1750—1850) rollt sich vor unseren Augen ab. Schauplatz ist einmal die Lombardei, zum anderen Venetien. Dieser weit gespannte Rahmen verleiht ihrem Werke die besondere Note und stellt gleichzeitig eine Vorstufe zum Verismus dar, die in dem Versuch zum Ausdruck kommt, die Beobachtung der Wirklichkeit dadurch zu vertiefen — und

[52] Vgl. Croce: L. N. I. vol. I, p. 116/138. Mit Ippolito Nievo erreicht der historische Roman seinen Höhepunkt und Abschluß. Das nationale Element erfuhr in seinem Roman „Confessioni di un ottuagenario" über Manzoni hinaus seine höchste und letzte Steigerung; er stellt eine Mischung dar von autobiographischem Subjektivismus und historischem Manzonismus. Der Realismus triumphiert auf psychologischem Gebiet besonders in der Zeichnung der Frauencharaktere. Galletti sagt daher mit Recht: „L'opera manca di lavoro di lima, per la fine prematura del suo autore ed è farraginosa e disuguale: ma stupisce in essa la matura forza descrittiva, sorretta da un acuto spirito d'osservazione." (La letteratura italiana, p. 440.) In unserer Darstellung mußte er erwähnt werden, weil er vielleicht am klarsten die Übergangsperiode charakterisiert.

diese selbst überzeugender zu gestalten, daß die Untersuchung nicht auf eine abgeschlossene Erzählung beschränkt bleibt, sondern in fortlaufender Handlung weitergeführt wird. Auf diese Weise schuf auch Balzac seinen Romanzyklus und wuchs über das große Vorbild von Scott hinaus.

Die Bedeutung Rovanis ist schon innerhalb der Darstellung der Scapigliatura erwähnt worden (p. 18). Eine kurze Betrachtung soll hier das Besondere seines literarischen Schaffens zeigen und unter Beweis stellen, daß die literarische Gruppe der Scapigliatura — deren Chef Rovani war —, wenn auch nicht durch eigene dichterische Leistungen, so doch als Bindeglied und Übergang zwischen Romantik und Verismus von Bedeutung ist; sie bereitet den Boden für jene Ideen vor, die erst im Verismus von 1880 vollends zur Entfaltung kommen können. Es geht über den Rahmen dieser Arbeit hinaus, zu untersuchen, inwieweit die einzelnen Dichter der Scapigliatura in ihren Werken die Ausbildung und Entwicklung des Verismus vorbereitet und gefördert haben. Wir müssen uns hier auf eine Auswahl beschränken, in der nur diejenigen Dichter Berücksichtigung finden können, deren Werk für diese Übergangsperiode charakteristisch ist.

Rovanis große Erzählung „Cento anni" (1859—1864, in 5 Bänden) erinnert in Anlage und Aufbau an Balzacs „Comédie humaine". Der Rahmen ist so weit gespannt — die Untersuchung erstreckt sich über vier Generationen —, daß der Verfasser aus dem umfangreichen Stoff mehrere voneinander unabhängige Erzählungen hätte schaffen können. Es drängt sich uns der Eindruck auf, daß wir es eher mit einer geschichtlichen Darstellung zu tun haben, in der den handelnden Personen nur die Aufgabe zufällt, das geschichtliche Bild lebendiger und anschaulicher zu gestalten. Rovani selbst wollte sein Werk als Geschichte und nicht als Roman aufgefaßt wissen. Und in der Tat ist das historische Element das primäre. Er geht von geschichtlichen Gegebenheiten aus und formt seine Erzählung, indem er auf diesem geschichtlichen Hintergrund die Zeitzustände studiert. In dieser Art der Komposition dürfen wir ihn mit den Brüdern Goncourt vergleichen, von denen Heiß sagt[53]: „Sie kamen zum Roman auf dem Umweg über historische Arbeiten und waren gewöhnt, ihre Bilder aus dem 18. Jahrhundert mosaikartig aus kleinen Zügen zusammenzusetzen, die sie aus allen möglichen Quellen,

[53] Hans Heiß: Die romanischen Literaturen usw. Einleitung, p. 53, a. a. O. Im gleichen Zusammenhang vgl. René Dumesnil: Le Réalisme, p. 155.

Akten, Briefen, Memoiren, auch Gemälden, Kupfern usw., schöpften." Es muß betont werden, daß Rovani ein Stück Zeitgeschichte darstellt, und zwar unmittelbar bis zum Jahr 1848; hierin dürfen wir durchaus einen weiteren Schritt zum Verismus hin sehen, während i. a. die späten Manzonianer in der Wahl ihres Stoffes auf das Mittelalter sich beschränkten, getreu der romantischen Forderung, die einen gewissen Abstand zu den Dingen fordert. Seine Erkenntnis vom Einfluß des Milieus auf den Menschen entspricht durchaus einer veristischen Forderung; mit dem Verismus verbindet ihn ferner das Bestreben, Bewegung, Fortschritt, Dynamik zum Ausdruck zu bringen. So schreibt auch Croce[54]: „Nei ‚Cento anni' si può ammirare la folla di personaggi e avvenimenti, che lo scrittore manda innanzi lungo un intero secolo; si può prendere interesse alle successive vedute che egli offre della società italiana e specialmente lombarda nel 1750, nel 1766, nel 1799, durante il Regno d'Italia, e poi ancora nel 1829 e nel 1848."

Rovanis Kunstauffassung ist bestimmt durch den didaktischen Charakter seines Romans, der ihn zwangsläufig zum Gegner der l'art pour l'art-Theorie stempelt. Seine antiromantische Einstellung findet in neuer Form ihren Ausdruck, und zwar nicht mehr durch einfache Konfrontierung und Abgrenzung der Wahrheit gegenüber dem Idealen und Konventionellen, sondern dadurch, daß er das Unschöne, Anormale dem Schönen und Normalen gleichwertig gegenüberstellt, d. h. in seinem Roman auch pathologische Zustände analysiert. Während nach der klassischen Kunsttheorie nur das Gesunde, Schöne, Normale zum Gegenstand der Darstellung gewählt werden sollte, vertritt Rovani den Standpunkt, daß das Anormale ebenso wie das Normale einen Teil des wirklichen Lebens ausmacht, und eine Kunst nur dann wahr und echt sein kann, wenn sie beide Teile berücksichtigt. Wir spüren hier den Einfluß der Balzacschen Kunsttheorie, das Prinzip des „faire vrai".

Eine Mittlerstellung in der Entwicklung zum Verismus nimmt Tarchetti ein, in dessen Werk das romantische Element überwiegt, der aber mit seinem im Jahre 1869 erschienenen Roman „Fosca" schon deutlich veristische Tendenzen zum Ausdruck bringt, indem er die Seelenhaltung der hysterischen Fosca physio-psychologisch zu analysieren sucht. Seiner Lebensführung nach — anfangs Offizier, später propagandierender Antimilitarist — fühlt er sich naturgemäß zur

---

[54] L. N. I. vol. I, p. 114/15.

Mailänder Scapigliatura hingezogen, der er bis zu seinem frühen Lebensende 1869 angehört.

Den entscheidenden Schritt von der Scapigliatura zum Verismus vollzieht Carlo Righetti (1830—1906), unter dem Pseudonym Cletto Arrighi bekannt. Sein literarisches Schaffen charakterisiert eine klare Zweiteilung: Eine erste Periode, bestimmt durch seine Zugehörigkeit zur Scapigliatura (die ihm ihren Namen verdankt) und eine zweite unter dem Einfluß Zolas. Er steigert den Realismus zu einer Form, die die Kritik als „integralen Realismus" zu bezeichnen pflegt, der im Grunde genommen ein Abbild des Zolaschen Naturalismus darstellt, wofür sein Roman „Nanà a Milano" als Beleg dienen kann; Arrighi bleibt in dem Versuch stecken, die Konversion und Läuterung der Zolaschen Nana aufzuzeigen, ja, er wird doch in die Spuren des großen französischen Meisters gedrängt, und wenn wir den Lebensgang seiner Nanà überblicken, die nach einem anfangs geordneten Leben in Florenz und Mailand und nach ihrem Aufenthalt in Rußland wieder nach Paris zurückkehrt, so deckt sich dieses Bild im wesentlichen mit der Zolaschen Figur. Das Mailänder Milieu, die soziale Atmosphäre, in der die Handlung sich abrollt, läßt auf eine feine Beobachtung des Verfassers schließen, wenn der Darstellung auch nicht die genauen Einzelstudien vorausgegangen sind, wie sie eine Zolasche Schilderung erkennen läßt. Aufschlußreich ist die Einleitung (Entratura), die er seinem Roman vorausschickt. Für Arrighi bedeutet Verismus nicht allein Überwindung der Romantik, sondern über die literarischen Grenzen hinaus eine neue Lebensform überhaupt, als das Ergebnis einer neu ausgerichteten Philosophie und Wissenschaft.

Den gleichen Totalitätsanspruch finden wir ein Jahr später bei Tronconi in seinem Werke „Delitti", einer der wenigen Vertreter des Verismus, die ihr Programm formuliert haben. Er selbst hält sich für den Begründer einer neuen Kunstrichtung, erhebt Anspruch auf absolute Originalität und glaubt sich frei von jeder Bindung an die Vergangenheit. Den Verismus faßt er ausschließlich als eine Reaktion gegen die romantischen Vorstellungen und Forderungen Manzonis auf und begeht damit jenen grundlegenden Irrtum, auf den in einem anderen Zusammenhang schon hingewiesen wurde. Realismus und Romantik sind für ihn zwei völlig entgegengesetzte Pole. Das kulturelle Leben Italiens ist durch Manzoni in seiner Entwicklung um ein halbes Jahrhundert aufgehalten worden; dem historischen Roman schlechthin spricht er jeden

Kunstwert ab. Ein Kennzeichen des Realismus ist seine pessimistische Einstellung, die auf eine deterministische Weltauffassung zurückgeht, an deren Ausbildung die Lehre Darwins hervorragenden Anteil hat.

Nur aus einer pessimistischen Weltschau, so sagt Tronconi, kann das Problem der Moral im richtigen Zusammenhang gesehen und gedeutet werden. Unmoralisch ist die einseitige Darstellung des Guten, die Betonung des Tugendhaften, die mit Heuchelei gleichzusetzen ist; der Prototyp der Immoralität in der Literaturgeschichte ist Manzoni. Realismus ist im Grunde für Tronconi nichts weiter als die Kontroverse Moralismus—Immoralismus mit umgekehrten Vorzeichen, d. h. die religiöse, traditionsgebundene Moral wird abgelöst durch eine neue ungebundene, die ihre Sinngebung und Berechtigung eben durch die Darstellung des bisher als unmoralisch geltenden erhält, indem somit die Gefahr einer falschen Moral aufgezeigt wird. Diese „Umwertung der Werte" rief eine lebhafte Kritik hervor, die mit einer gewissen Sensationslüsternheit schließlich zu einer unfruchtbaren Polemik ausartete[55].

Tronconi sagt, der Mensch sei von Natur aus schlecht, und fordert aus dieser Einstellung heraus, daß der Schriftsteller die Rolle eines moralischen Führers übernehme, die ihm die Pflicht auferlege, nur die Wahrheit als Resultat eigener Beobachtungen und Erfahrungen darzustellen. Sein Romanwerk[56] setzt sich zum größten Teil aus Thesenromanen zusammen: die sexuelle Frage mit ihren Folgen steht im Vordergrund, die Mädchenerziehung soll auf eine neue Grundlage gestellt werden, die freie Liebe, die allein den Forderungen der Natur entspricht, soll das Verhältnis der Geschlechter untereinander regeln. Seine Romane im einzelnen zu betrachten, müssen wir uns hier versagen. Zum Veristen stempelt ihn in erster Linie die meisterhafte Schilderung menschlicher Leidenschaften in den verschiedensten Variationen und Abstufungen. Innerhalb unserer Betrachtung, die schrittweise die Entwicklung zum Verismus untersuchen will, interessierte uns Tronconi insofern, als sein Werk beispielhaft ist für die verschiedenen und mannigfachen Entwicklungsstadien, die der Verismus durchlaufen mußte bis zu seiner endgültigen Klärung und Ausbildung jener künstlerischen Form, wie sie ihren Ausdruck in den Werken eines Verga oder Capuana findet.

---

[55] Näheres bei P. Arrighi, p. 192 f.: „Le vérisme ..."

[56] Wie Croce aufzeigt, kommt ihm keinerlei Bedeutung zu. Vgl. Aggiunte alla L. N. I. „Critica", vol. 32, 1934, fasc. VI, p. 411.

Die literarischen Erzeugnisse um 1880 herum, besonders die der Mailänder Scapigliatura, weisen einen gemeinsamen Grundzug auf: Pessimistische Weltschau, Befreiung des Einzelmenschen von den Fesseln der Gesellschaft, Bevorzugung des Anormalen, Pathologischen. Die bevorzugte Darstellung des Außergewöhnlichen, Phantastischen ist zu einem Teil noch an die romantische Tradition gebunden, zum anderen liegt die Erklärung in dem Streben nach Originalität, dem der herkömmliche Romanstoff nicht mehr gerecht werden konnte.

Dem Kreis der Mailänder Schule gehört mit seinen Erstlingswerken auch Giovanni Verga an (1840—1922), dessen literarisches Werk in diesem Zusammenhang nur in einem summarischen Überblick dargestellt werden kann, unter besonderer Betonung der Eigenart seiner veristischen Kunst. Inwieweit in seinen ersten Erzählungen die Tendenzen der Scapigliatura zum Ausdruck kommen, soll im einzelnen nicht untersucht werden; mit Sicherheit ist zu sagen, daß er während seines Mailänder Aufenthaltes mit den Werken Zolas bekannt wurde, dessen Einfluß unverkennbar ist. An der Ausbildung seiner veristischen Kunst überhaupt hatte Flauberts Roman „Madame Bovary" einen nicht zu unterschätzenden Anteil. Allerdings las er ihn erst im Jahre 1873, also fast 20 Jahre nach seinem Erscheinen. Flaubert wurde in Italien um 1880 herum bekannt, zur selben Zeit, als Zola „modern" war. Die Bedeutung dieser Tatsache für die Entwicklung des Verismus ist an anderer Stelle erläutert worden.

Daß Verga gegen Ende seiner literarischen Laufbahn sich dem Theater zuwendet, wird auf den Einfluß von Dumas fils zurückgeführt, dessen „Dames aux Camélias" er besonders hinsichtlich der Zeichnung seiner Frauengestalten wertvolle Anregungen verdankte.

Seine Erstlingsromane werden der besseren Klassifizierung wegen zu einer Gruppe zusammengefaßt, die man als „Leidenschaftsromane" zu bezeichnen pflegt, zu denen gerechnet werden: „Una peccatrice" (1865), „Storia di una capinera" (1873), „Eva", „Tigre reale" (beide 1873) und „Eros" (1875). In ihnen spiegelt sich der zwiespältige Charakter durch die oben erwähnte gleichzeitige Berührung mit zwei Geistesströmungen — dem Wesen nach verwandt, aber in sich doch voneinander verschieden — in folgenden Motiven: Sinnlichkeit, Skandal, Selbstmord, Duell usw.; in „Capinera" und „Eros" klingt noch das romantische Motiv durch: zwei sympathische Frauen gehen unschuldig zugrunde.

Vergas „Bekehrung", d. h. die Hinwendung zum eigentlichen Verismus nach seiner sogenannten „ersten Manier" der Mailänder Zeit darf nicht als ein Bruch in seiner künstlerischen Entwicklung aufgefaßt werden. „Sie verläuft vielmehr von der romantischen Leidenschaftsmoral und Sentimentalität, vom romantischen Lyrismus der ersten Romane, in dialektischer Auseinandersetzung mit der immer stärker hervortretenden stoisch-pessimistischen Weltschau der späteren Werke."[57] Charakteristisch für Vergas Heimatdichtung ist, daß sie aus einer inneren Rückschau, aus der Erinnerung heraus gestaltet wurde, während den Werken eines Balzac oder Zola oft jahrelange Studien vorausgingen; denn Verga hat niemals den Kontakt mit seiner Heimat verloren und erkennt bald, daß er ein wahres Kunstwerk nur aus sich selbst heraus gestalten kann, unabhängig von fremden Vorbildern.

Der italienische Verismus bedeutet nicht zuletzt den Übergang vom konventionell gebundenen städtischen Leben zur naturverbundenen Wirklichkeit des Landlebens. Die Dezentralisation im Staatswesen, die die geschichtliche Entwicklung Italiens im 19. Jahrhundert kennzeichnet, findet ihren Ausdruck in der Literatur, indem sie dieser einmal jene einheitliche, umfassende Linie nimmt, die die französische Literatur mit dem Zentrum Paris umschließt, andererseits aber die volle Entfaltung der regionalistischen Dichtung in hervorragendem Maße begünstigt.

Vergas dichterische Größe kann nur aus der engen Bindung an seine sizilianische Heimat verstanden werden, mit der er zeitlebens sich innerlich verwachsen fühlt, deren Landschaft ihn schon als Kind so tief beeindruckt hat, daß er auch außerhalb ihrer Grenzen, und vielleicht gerade im Vergleich mit einer ihm wesensfremden Umwelt, in Denken und Fühlen ihr verbunden bleibt. Die weite Ebene von Catania, beherrscht von der Ehrfurcht einflößenden Gestalt des Ätna, bedroht durch das Schreckgespenst der Malaria, die Berge von Licodia mit ihren ausgedehnten Weideflächen, die blühenden Oliven- und Zypressenhaine, die terrassenförmig in langen Wellenketten bis an das Meer hinabsteigen, die großen Sandgruben, der Strand von Aci-Trezza, diese Landschaftsbilder sind ihm unauslöschliches Erlebnis geworden; und ebenso lebt und denkt er in der Gefühlswelt dieser Menschen, der Bauern, Hirten und Fischer, die unkompliziert und primitiv vom Leben weiter nichts als die Erfüllung der elementarsten materiellen Bedürfnisse verlangen, die,

---

[57] F. Schürr: Im Handbuch der Literaturwissenschaft, a. a. O., Bd. 2.

abgestumpft durch bittere Not, ein fast animalisches Dasein führen, hemmungslos ihren Trieben sich hingebend. Der Gefühlswelt dieser Menschen, die ebenso am Leben wie an der Scholle hängen, der sie ihren Lebensunterhalt abringen müssen, lebendigen Ausdruck verliehen zu haben, darin offenbart sich die große veristische Darstellungskunst Vergas, die von keinem anderen mehr erreicht worden ist. In seinen ersten Novellen finden wir das Thema bereits vorbereitet, daß später in dem Romanzyklus, den er bezeichnenderweise „I Vinti" nennt, behandelt werden soll. Von den im Vorwort der „Malavoglia" angekündigten Romanen erschien nur noch „Mastro don Gesualdo".

Fatalismus und Resignation beherrschen die geistige Welt der Vergaschen Gestalten, deren primitive Vorstellungswelt in ihrer elementaren Ursprünglichkeit nahe an Tierhaftigkeit grenzt. Diese Zeichnung verleiht seinem Novellenband „Vita dei campi" den veristischen Grundcharakter. Verga verfällt nicht in den so häufigen Fehler, durch langatmige Beschreibungen der Landschaft das Interesse des Lesers zu ermüden. Seine ganze Aufmerksamkeit gilt dem Inneren, der Seelenstruktur seines Menschen, und weniger dem Äußeren. Ein folkloristisches Studium seiner Erzählungen würde zu keinem befriedigenden Ergebnis führen, denn bunte, farbenfreudige Bilder, die über Volksbräuche und Sitten Aufschluß geben könnten, dürfen wir von Verga nicht erwarten. Beschreibungen von Inneneinrichtungen, Zimmern, Möbeln usw., die die Virtuosität eines Balzac begründen, fehlen überhaupt. Der Grund ist darin zu suchen, daß das Leben seiner sizilianischen Landsleute sich größtenteils unter freiem Himmel abspielt und Vergas Umweltschilderung stets in direktem Zusammenhang mit den handelnden Personen steht. So sagt Scuderi in seiner Untersuchung über die Natur in den „Malavoglia"[58]: „Ho detto che il paesaggio dei ‚Malavoglia' è riflesso diretto dei sentimenti e delle impressioni dei personaggi, e non ha nulla di letterario, e quindi di estraneo al movimento lirico del romanzo."

Zur Wahrung des Lokalkolorits verwendet Verga gern Sprichworte und sprichwörtliche Redensarten, selten aber rein dialektische Wörter oder Sätze, scheut aber auch nicht vor Kraftausdrücken zurück.

Vergas Novellen sind noch Ausdruck seiner engen synthetischen

---

[58] Ermanno Scuderi: Interpretazioni verghiane, p. 45. „La Nuova Italia" Firenze, 1937.

Kunstauffassung, deren Erweiterung ihn dann erst zum zyklischen, kosmischen Roman führt.

Balzac, der Begründer des realistischen Romanzyklus, bezeichnet in seinem Vorwort zur „Comédie Humaine" als grundlegendes Gesetz seines literarischen Schaffens: „l'origine comune des espèces" und „l'unité de composition". Für Zola liegt der Zentralpunkt in der Vererbungslehre, Verga sieht ihn im Fortschrittsgedanken und seinen sozialen Auswirkungen, den Giovanna Chroust folgendermaßen charakterisiert[59]: „Tutto passa: soccombono gli uomini e le cose, ed altri uomini ed altri cose ne prendono il posto. Spariscono e sono soppiantati, senza rumore e senza effetto teatrale, anzi senza che queste tragedie siano avvertite quasi si non da chi ne ha soffrire direttamente, e la corrente della vita passa oltre noncurante dei dolori e della morte del singolo individuo."

Im Aufbau der „Malavoglia" erkennen wir Zolas Einfluß in der Darstellung der Bindungen, die die einzelnen Familienmitglieder gleicher Erbmasse immer zusammenhalten, welches Los ihnen das Schicksal auch bestimmt haben mag. Das Leben als Existenzkampf ist der beherrschende Gedanke dieses Romans; das Ergebnis dieses Ringens um Verbesserung der sozialen Lage ist in „Mastro don Gesualdo" gestaltet. „In einem Menschenschicksal gespiegelt wollte der Dichter eine umfassende Schau des Lebens vermitteln."[60] Eine psychologische Charakteranalyse können wir bei Verga nicht erwarten, denn seine Personen sind denkbar unkompliziert, von elementaren Trieben (Leidenschaft, Eifersucht) beherrscht, so daß schon mit der Typisierung dieser Eigenschaften ihr Charakterbild gezeichnet ist. Das Neue im Vergaschen Roman ist die Ausschaltung der Intrige, die Sorge um irdische Güter (Geld, Geschäfte, Existenzkampf) wird zum Hauptgegenstand der Untersuchung gemacht und damit ein neues Thema in die italienische Literatur eingeführt.

Die melancholische Grundstimmung erklärt sich aus der pessimistischen Weltanschauung des Dichters. Seine Sympathie gehört den Unterdrückten, den vom Leben „Besiegten". In der Einführung zu der Erzählung „L'amante di Gramigna" fordert Verga eine unpersönliche Darstellung, die „impassibilité" des Dichters. Aus den Reden und Handlungen der Personen soll der Leser selbst sich ein Urteil über ihre Seelenstimmung bilden. Daher die Verwendung des Autorenberichtes[61]:

[59] „La letteratura italiana", p. 160/61.
[60] F. Schürr: Im Handbuch der Literaturwissenschaft, a. a. O., Bd. 2.

„Er erzählt wie seine Personen erzählt hätten, aus ihrem Blickwinkel und in ihrer Ausdrucksweise. Auf diese Weise erzeugt er die Atmosphäre dieser ländlichen, bäuerlichen und proletarischen Welt. Es ist als ob sich diese Welt selbst darstellte. So entsteht ein Realismus besonderer Art in einem scheinbar unpersönlichen Stil[61]." Daß es sich bei diesem Realismus nur um einen s c h e i n b a r unpersönlichen Stil handelt, das bezeugt Verga später selbst, wenn er in dem Vorwort zu den „Vinti" auf die Schwierigkeit einer objektiven Darstellung hinweist, die darin besteht, daß der Dichter selbst mit der Welt seiner Personen verbunden ist, die er uns beschreibt. Paul Arrighi[62] behauptet, daß die Grundeinstellung Vergas eine romantisch-sentimentale ist, während sein unpersönlicher Verismus auf den Einfluß französischer Vorbilder zurückgeht. Es ist richtig, daß auch seine Meisterwerke von einem geheimen, romantischen Lyrismus erfüllt sind; was seine veristische Darstellungskunst angeht, so trägt sie doch eine durchaus persönliche Note, die durch die enge Bindung an seine Inselheimat gegeben ist, durch die er, auch ohne den französischen Realismus, den gleichen Weg seiner Kunst gegangen wäre. Daß er darüber hinaus aber im einzelnen den großen französischen Meistern wertvolle Anregungen verdankt, bedarf keiner Erklärung.

Aufschlußreich über Vergas veristische Darstellungskunst sowie über seine ästhetische Grundhaltung überhaupt sind die an seinen Freund Capuana gerichteten Briefe[63]. Darstellung der Wirklichkeit auf Grund eigener Beobachtung heißt für ihn nicht naturgetreue Reproduktion eines Gegenstandes, wie durch das Objektiv einer fotografischen Kamera gesehen, denn auch dieses Bild kann nicht absolut „wahr" sein, sondern durch Lichteinwirkung und Perspektive ist es Änderungen unterworfen. Künstlerisch wertvoll aber und zugleich der Forderung nach Wirklichkeit am nächsten kommend, wird die Darstellung, wenn sie aus einer visuellen Schau heraus erfolgt, d. h. die vorausgegangene Beobachtung wird, bevor sie zur Abbildung gelangt, in der Rückschau durch den Verstand noch einmal überprüft und gesichtet, wobei subjektive Irrtümer der Beobachtung, die sich auf den durch das Auge vermittelten Eindruck stützt, mit größtmöglichster Wahrscheinlichkeit eben

---

[61] F. Schürr: a. a. O.

[62] „Le vérisme dans la prose narrative italienne", p. 309 f.

[63] Zusammengestellt und veröffentlicht v. Lina Perroni (I manoscritti di Giovanni Verga) in den „Studi critici su Giovanni Verga", mit Beiträgen von G. Bottai, A. Farinelli, G. Mazzoni, B. Crémieux, L. Pirandello.

durch die Kontrolle des Verstandes ausgeschaltet werden können, der durch diese Aufgabe die „impassibilité" des Dichters garantiert. Dabei ist zu beachten, daß „geistige Rekonstruktion" nicht etwa Erfindung bedeutet oder ein Gestalten aus der Phantasie heraus. Verga betont mit Recht, daß Dinge, die wir täglich vor Augen sehen, uns kaum mehr ansprechen, sie werden uns so vertraut, daß wir ihre Eigenart nicht mehr wahrnehmen, die in dem Augenblick aber wieder stärker zutage tritt, wenn wir sie aus einer anderen Perspektive, in einem anderen Zusammenhang sehen und auf uns wirken lassen. So wurde Verga der besondere Charakter seiner sizilianischen Heimat in der Rückschau und aus seinem Mailänder Wirkungskreis heraus klarer und deutlicher.

Vergas Freund Capuana (1839—1915) haben wir bereits als Theoretiker des Verismus kennengelernt; sein Romanwerk ist weniger bedeutend, denn der kritisch-wissenschaftliche Geist tritt zum Nachteil des dichterischen Erlebnisses auch in seinen Erzählungen zu deutlich hervor. Dichter des sizilianischen Volkslebens ist er vornehmlich in seinen Märchen für Kinder („Scurpiddu", „Il drago" und „Nel paese della zàgara") und in seiner „sizilianischen Mundartbühne" („Malia", „Il cavalier Pedagna" usw.). Sein Interesse an Okkultismus und Spiritismus, die er von der wissenschaftlichen Seite her zu ergründen sucht, erklären das bevorzugte Thema seiner Novellen und Romane: Pathologische Zustände, anormale „Fälle", überhaupt das Außergewöhnliche, Wunderbare. Unwillkürlich drängt sich ein Vergleich mit Zolas „Therèse Raquin" auf oder der „Germinie Lacerteux" der Goncourt; auch Capuana betont die Wechselbeziehungen zwischen Individuum und Milieu. Sein Roman „Giacinta", der in der Geschichte des Verismus einen Kulminationspunkt bedeutet, wird insofern zum Thesenroman, als er zeigen will, wie ein durch Vererbung unschuldiges Mädchen die Fehler der Gesellschaft büßen muß. Die zeitgenössische Kritik wies darauf hin, daß die Welt der Giacinta eine wirklichkeitsfremde, im Grunde romantische sei. Wir wissen aber, daß ihrer Charakterzeichnung eingehende medizinische Studien vorangegangen waren. Ein durchaus veristisches Gepräge erhält seine Erzählung dadurch, daß die Leiden der Heldin bei dem Dichter keinerlei Spuren hinterlassen, die „impassibilité" also völlig gewahrt bleibt. Ein Merkmal für Capuanas veristische Charakterzeichnung ist ferner, daß seine Personen alle mehr oder weniger mit physiologischen Fehlern behaftet oder psychiatrisch sind, oft beides zusammen. Dabei ist die Psychologie der Physiologie unter-

geordnet, d. h. die Personen werden zuerst von außen gesehen, bevor ihr Charakter analysiert wird, der immer an die äußere Erscheinung gebunden ist.

Capuanas Sprache ist nicht dialektisch, aber schreckt auch nicht vor vulgären Ausdrücken zurück. Wie zuvor Tronconi und später Stecchetti, so warf man auch ihm vor, bewußt auf eine Darstellung des Schmutzigen auszugehen. Verismus bedeutet für diese Kritiker obszöne und triviale Literatur.

Das Urteil der Kritik hat sicher auch mit dazu beigetragen, daß er 1886 seinen Roman „Giacinta" umarbeitete, vor allem aber wollte er damit ein Beispiel seiner neuen, strengen Kunstauffassung geben. Croce sagt in diesem Zusammenhang[64]: „da un edizione all altra dello stesso scritto si vede il lungo lavorio che il Capuana persiste a fare, con si grande scrupolo di artista, che lo ha persuaso perfino a riscrivere da cima a fondo il romanzo ‚Giacinta'. Ma la scarsa vena di sentimento, o il proposito ond'egli l'ha repressa ed essiccata, dà origine a un difetto artistico . . .," und sagt dann weiter, „rifare oggettivamente il processo di una situazione psicologica non è fine da artista non è ispirazione poetica."

Capuanas schönstes literarisches Werk aber ist „Il marchese di Roccaverdina", und zwar deshalb, weil hier seine beiden wichtigsten Inspirationsquellen sich harmonisch miteinander vereinigen: das Landleben seiner Heimat und die menschliche Psyche mit ihren geheimnisvollen, dunklen Kräften. In dem Marchese erkennen wir einen Vertreter jener sizilianischen Feudalherren, die nach Gutdünken und Laune über das Leben ihrer Untertanen verfügen. An dieser, dem Boden Siziliens entwachsenen Gestalt untersucht der Dichter auf naturwissenschaftlich-physiologischer Grundlage die Seelenregungen seines eigentümlichen Charakters, der nur aus dem geschilderten Milieu heraus lebenswahr und echt auf uns wirkt, ebenso wie seine Dienstmagd und sklavische Geliebte Agrippina Solmo, die in dumpfer Ergebenheit, selbstloser Unterwürfigkeit, mit hündischer Treue den Befehlen ihres Herrn nachkommt: auch sie ein Kind ihrer Heimaterde, in ihrer Einfachheit und Schlichtheit zugleich die poetischste Gestalt des Romans.

Im Werke Vergas und Capuanas findet der Verismus seine höchste und schönste künstlerische Form; seine erste Inspirationsquelle ist die

---

[64] L. N. I. vol. III, p. 110.

italienische Provinz mit ihren primitiven, bodenständigen Menschen. Damit wird der Verismus zur Heimatdichtung schlechthin. Die Geschichte des regionalistischen Romans in Italien steht in direktem Zusammenhang mit der Entwicklung der veristischen Bewegung. Heimatdichtung im engeren Sinne finden wir schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts (Campana, Miraglia, Padula für Calabrien), aber ein künstlerisches Niveau erreicht sie erst mit der Blütezeit des Verismus. Und Croce[65] weist nach, daß es durchaus kein Zufall ist, daß diese neue Kunst gerade im Süden des Landes ihre bedeutendsten Vertreter fand: Verga, Capuana, De Roberto für Sizilien, Matilde Serao, Salvatore di Giacoma für Neapel, Grazia Deledda, Salvatore Farina für Sardinien, sind die bedeutendsten. Ihr literarisches Werk soll mit einigen Heimatdichtern in den folgenden Ausführungen kurz skizziert werden, um den Rahmen deutlich zu machen, in dem sich das literarische Schaffen der Matilde Serao entwickelt, das geschlossen in einem besonderen Abschnitt behandelt werden wird.

Neben Verga und Capuana muß ihr Landsmann De Roberto (1866—1927) erwähnt werden, weniger wegen seiner Bedeutung als Heimatdichter im engeren Sinne, sondern als Vertreter der veristischen Kunstrichtung überhaupt. Wie Capuana betätigt er sich anfangs als Kritiker[66], und diese kritisch wissenschaftliche Einstellung findet ihren Niederschlag auch in seinem Romanwerk. „Documenti humani" (1889), seine erste Veröffentlichung, sind eine Art autobiographischer Berichte, die kaum veristische Tendenzen erkennen lassen. In „Ermanno Raeli" (1889) beschreitet der Verfasser schon den Weg der ihm eigenen Kunst der Seelenanalyse, und wie er in der Neuausgabe von 1923 selbst versichert, verdankt er besonders Bourget wertvolle Anregungen. Aber erst 2 Jahre später entsteht sein schönster Roman „L'Illusione"[67], der deutlich die Eigenart seiner Kunst erkennen läßt: Die Unpersönlichkeit der Darstellung, unter der der dynamische Charakter der Erzählung doch niemals leidet. De Roberto bleibt stets der kühle, scharfe Beobachter ohne jeden Hang zum Mystischen, Außergewöhnlichen, der seine Personen nicht unmittelbar aus dem Leben heraus gestaltet, sondern auf Grund kritisch-wissenschaftlicher Überlegung. Seine Methode der

---

[65] „La vita letteraria a Napoli dal 1860 al 1900." L. N. I. vol. IV, p. 345.
[66] „Arabeschi", Catania, Giannotta, 1888.
[67] Russo nennt ihn eine Art italienischer „Madame Bovary". „I narratori", p. 95.

Untersuchung bleibt sich gleich, ob es sich nun um die Seelenanalyse einer Frau handelt, wie in „L'Illusione", oder um ein Stück Familiengeschichte, wie in „I Vicerè", als deren Vorbilder man deutlich den Zyklus der „Rougon Maquart" oder der „Vinti" erkennt.

Der veristischen Forderung nach „impassibilitè" wird der Verfasser durch seine Dialogführung gerecht, die, wie er betont, allein eine unpersönliche Darstellung gewährleistet. Aus den Worten, aus äußeren Anzeichen soll sich uns der Charakter direkt offenbaren und nicht vom Dichter in langen Beschreibungen analysiert werden.

De Robertos veristische Kunstauffassung steht von allen großen Veristen dem französischen Naturalismus am nächsten; es fehlt ihr die regionale Bindung.

In seinem Hauptwerk „I vicerè" wollte er an einem Beispiel der sizilianischen Aristokratie aufzeigen, wie vererbte Familieneigenschaften auch im Wandel der Zeiten immer wieder zum Durchbruch kommen und um Geltung ringen. „C'est le seul grand thème authentique qu'offre au vérisme quand il ne se contente pas de pittoresque, l'observation profonde de la vie italienne[68]."

Salvatore di Giacomo verdankt seinen literarischen Ruhm in erster Linie seiner Dialektdichtung. Seine mit starkem Lokalkolorit gefärbten Novellen gestatten uns, ihn als Schilderer seiner neapolitanischen Heimatstadt in den Kreis unserer Betrachtungen zu ziehen. Di Giacomo studierte anfangs Medizin, der er aber nach kurzen anatomischen Studien schon den Rücken wandte und sich der Schriftstellerei ergab. In seinen ersten Prosaerzählungen[69] steht er noch ganz unter dem Einfluß seiner medizinischen Studien. Mit der Darstellung des neapolitanischen Volksleben in der literarischen Form der „bozzetti" findet er die ihm eigene Art der Erzählung. Diese kurzen, knappen Skizzen[70], die oft nicht mehr als 10 Seiten umfassen, schildern uns das Leben der berüchtigten Elendsviertel mit all den typischen neapolitanischen Gestalten und Figuren. Aber seine Erzählungen lassen eine gewisse Dynamik vermissen; es fehlt die Handlung, die bei Di Giacomo nur eine sekundäre Rolle spielt, gleichsam als ein Vorwand aufgefaßt wird zum Ausdruck seines poetischen Fühlens und Denkens: Er bleibt Dichter selbst in der Prosa.

---

[68] B. Crémieux: „Panorama de la litt. ital.", p. 78.
[69] Gesammelt in dem Band „Pipa e Bocale", Napoli, Figure e paesi.
[70] Das Schönste enthält der Novellenband: Napoli, Figure e paesi.

Durch sein literarisches Schaffen zieht sich ein innerer Konflikt: auf der einen Seite steht die Forderung seines „Ich" nach Gestaltung aus dichterischer Schau, auf der anderen die nach objektiver Betrachtung der Wirklichkeit einer vertrauten Umwelt. Die Grenzen beider Forderungen überschneiden sich. Wenn er uns das Bild seiner Heimatstadt zeichnet, so immer auf dem Hintergrund eigenen menschlichen Empfindens, persönlicher Verbundenheit und Anteilnahme. Aber sein Mitleid für die vom „Schicksal Verstoßenen" ist weder philosophischer noch moralisierender Natur und wird nie direkt in den Vordergrund geschoben, sondern tritt meistens in der Darstellung kleiner Nebenzüge zutage, ohne konkret formuliert zu werden. Neben diesem Subjektivismus aber spricht aus der Zeichnung der Personen und ihres Milieus eine so feine, wirklichkeitsnahe Beobachtung, daß wir Di Giacomo mit Recht in die Reihe der Veristen einordnen können. Verismus aber in gemäßigter Form, denn Di Giacomo als feinsinniger Künstler und Beobachter stellt seine Typen als „Ergebnis" ihrer Umwelt dar, ohne aber im einzelnen die Leidenschaften und Laster aufzuzeigen, aus denen heraus sie erwachsen sind und ohne somit sich in obszönen Schilderungen zu verlieren, eine Gefahr, die gerade bei der Darstellung neapolitanischer Zustände sehr nahe liegt. Di Giacomos Interesse gilt in erster Linie der psychologischen Entwicklung, für die die niederen Leidenschaften nur die Basis der Motivierung abgeben: Ein weiterer Grundzug seiner Erzählungen, der ihn zum Vertreter eines ästhetischen Verismus stempelt.

Eine leicht exotische Färbung erhält der Verismus im Werk der sardischen Heimatdichterin Grazia Deledda (1875—1936). Ihre ersten Romane („Amore regale", 1891, „Fior di Sardegna", 1892) sind von einer optimistischen Grundhaltung getragen, mit romantisch sentimentalem Einschlag. Auf den ersten Blick mag es verwunderlich erscheinen, daß ihre Erzählungen rein veristischen Charakters erscheinen, als der Verismus als eigentliche literarische Strömung bereits von der Bildfläche abgetreten ist. Der Grund ist darin zu sehen, daß die Deledda bemüht ist, in strenger Selbsterziehung ihre eigene Kunstart herauszubilden, die sie dann schließlich in der veristischen Darstellung erkennt und den Spuren des großen sizilianischen Meisters als getreue Schülerin folgt.

Ihr Roman „Il vecchio della montagna" (1900) schildert uns in eindrucksvoller Weise die Sitten und Bräuche ihrer Inselheimat, zugleich aber erkennen wir in ihm deutlich den Einfluß der „Vita dei campi" und

der „Malavoglia". In „Elias Portolu" (1903), der Roman, der ihren literarischen Ruhm begründete, kommt der Verismus in der Landschaftszeichnung zum Ausdruck, in der Schilderung der Prozession, in der Verwendung sprichwörtlicher, dialektischer Redensarten (zu der die Verf. selbst die Übersetzung gibt). Ihre große Kunst aber offenbart sich am sinnfälligsten in ihrem Roman „L'edera", der das von ihr bevorzugte Thema von Schuld und Sühne am Lebensschicksal eines einfachen, sardischen Bauernmädchens in einen allgemein menschlichen Zusammenhang abhandelt. „Was die Dichterin schafft, ist organisches Leben ohne Absicht, Zweck oder Problematik, ist reine Kunst, reine Phantasiegebilde als Abbild ihrer Art, das Leben zu schauen. Darin besteht ein enger Zusammenhang zwischen den Menschen und ihrer Umwelt, namentlich der sie umgebenden Natur[71]."

Weniger bedeutend als Grazia Deledda ist ihr Landsmann Salvatore Farina (1846—1918); er ist der Romanschriftsteller des Kleinbürgertums, der angenehm zu plaudern und zu unterhalten weiß. Obwohl sein literarisches Schaffen mitten in die Periode des Verismus fällt, geht er unbeirrt von allen literarischen Streitigkeiten und Meinungsverschiedenheiten seine eigenen Wege. Galletti sagt von ihm[72]: „un bonario senso d'umorismo ottimista, con poco sobrietà di mezzi, . . ., analizzatore sottile di veraci stati d'animo-specie, appunto, familiari — in una cinquantina opere narrative . . .".

Als Heimatdichter der Abruzzen muß auch D'Annunzio in dieser Darstellung Berücksichtigung finden. Unmittelbar nach seiner ersten Gedichtsammlung „Primo vere" (1879) erscheint im darauffolgenden Jahre, gerade als der Verismus mit Capuanas „Giacinta" seinen Kulminationspunkt erreicht hat, sein erstes Prosawerk in Form eines „bozzetto" unter dem Titel[73]: Cincinnato. Ohne eigentliche Handlung wird uns der Charakter eines psychopathischen Mannes beschrieben, der das Opfer einer unglücklichen Liebe wird. Hier ist bereits die Charakterzeichnung angedeutet, die in den einzelnen Erzählungen der „Terra vergine" (1882) durchgeführt wird. Schon der Name dieses letzten Novellenbandes läßt auf den Einfluß Vergas schließen, und wie dieser in seinen „Vita dei campi" das einfache, harte Leben seiner sizilianischen

---

[71] F. Schürr: Handbuch der Literaturwissenschaft, a. a. O., Bd. 2.
[72] Galletti e Alterocca: La lett. ital., p. 493.
[73] In „Fanfulla della Domenica" vom 12. 12. 1880: „Figurine abbruzzesi, Cincinnato".

Bauern mit ihren Nöten und Leidenschaften darstellt, so entwirft D'Annunzio ein ebenso packendes Bild seiner abbruzzesischen Landsleute, die in enger Verbundenheit mit der Natur leben, wie diese hart und unerbittlich gegen sich selbst und andere. Aber D'Annunzio schildert uns diese Menschen, die ganz ihren Instinkten und Trieben leben, ohne menschliches Pathos, sondern aus einer geradezu leidenschaftlichen Neugier für das Extreme im Kranken und Gesunden. Und in diesem Streben nach Darstellung des Außergewöhnlichen, des Übersteigerten, erkennen wir eine durchaus veristische Tendenz. Kennzeichnend für D'Annunzio ist, daß das Kranke und Gesunde als Stoff literarischer Gestaltung ihn gleichermaßen interessieren; ein Vergleich der Erzählungen „Lazzaro" und „Ecloga fluviale" verdeutlicht dies. Auf der einen Seite steht die Mißgeburt des Lazzaro, der von seinem Vater wegen seiner Abnormität auf Jahrmärkten zur Schau gestellt wird, auf der anderen die von jugendlicher Kraft und Lebensmut strotzenden Gestalten der Mila, Ziza, Jori, die dem klassischen Schönheitsideal des Dichters entsprechen, wie es in seiner an Carducci und Stecchetti geschulten Poesie zum Ausdruck kommt. Beide aber haben ihren Ursprung in dem Suchen nach dem Primitiven und entspringen jener panischen Vitalität des Dichters, seiner kosmisch-optimistischen Weltschau, die dem Pessimismus eines Leopardi diamentral entgegengesetzt steht. Die Landschaftszeichnung verwendet er nur zur Verdeutlichung und stärkeren Differenzierung seiner Charaktere. Die Helden seiner Erzählung gehen größtenteils als Opfer einer Liebe zugrunde: ihr Untergang ist fast immer theatralisch und weniger brutal als bei Verga, der sie im Existenzkampf, im Ringen um Lebensverbesserung untergehen läßt.

Als klassisches Beispiel für D'Annunzios veristische Darstellungskunst gilt seine Erzählung „Il libro delle vergini": Im ganzen gesehen die Untersuchung eines Krankheitsfalles auf wissenschaftlicher Grundlage.

Croce sagt[74]: „Con quanta precisione, nella ‚Vergine Orsola' è discritta un'inferma di tifo, giunta quasi presso a morte, e, poi, il processo fisiologico della convalescenza! Sentiamo, lungo questa, il rifarsi del corpo col cibo, la descrizione sembra, a volte, una diagnosi medica, di un medico artista."

Heimatdichtung im engeren Sinne aber ist sein Novellenband

---

[74] L. N. I. vol. IV, p. 18.

„Novelle della Pescara[75]“ (1902). Auch hier steht im Mittelpunkt das vegetative Leben des abruzzesischen Menschen, sein Aberglaube, sein fanatischer Mystizismus. Der Verismus kommt vor allem in der „Kleinmalerei“ zum Ausdruck, in der Darstellung von Einzelheiten: die äußere Erscheinung des Menschen, seine Haare werden genau beschrieben, ferner in der Verwendung der Dialektsprache der Bewohner. Die noch klassische veristische Kunst D'Annunzios in „Terra vergine“ wird wahrer und echter durch die zugrunde liegende feine Beobachtung in den „Novelle della Pescara“. Crémieux sagt über D'Annunzios veristische Darstellung[76]: „D'Annunzio, vériste d'occasion, dans ses ‚Nouvelles de la Pescara', a prêté sa sensualité multiforme à ses humbles héros, mais haussant jusqu'au lyrisme l'évocation pittoresque de son pays natal, s'est écarté de cet art ‚sans uns phrase de trop' et tout asservi aux faits.“

Neben D'Annunzio kann auch Edoardo Scarfoglio (1860—1917) als Heimatdichter der Abruzzen angeführt werden. In erster Linie aber ist er Journalist und Kritiker (Il libro di Don Chisciotte, 1885); literarische Bedeutung verdankt er vor allem seinen Reiseschilderungen (In Levante e attraverso i Balcani, 1890; Le nostre cose in Africa, 1895; Itinerario verso i paesi d'Etiopia, 1895/96 in „Il Convito“). In seinem Buch „Il libro di Don Chisciotte“ wendet er sich aufs schärfste gegen jeden fremden Einfluß in der italienischen Literatur, in Sonderheit gegen den französischen. Den regionalistischen Roman lehnt er ab, da seine Inspirationsquelle nur ein Notbehelf sei in Ermangelung eines wirklich künstlerischen Motivs[77]. In seinem Novellenband „Il processo di Frine“ (1884), der uns gestattet, ihn in die Reihe der Heimatdichter aufzunehmen, unterliegt er selbst den bekämpften Einflüssen. Er wird zum Schilderer der abruzzesischen Bauern und Hirten, deren hartes und entsagungsvolles Leben er in seiner ganzen Ungebundenheit uns vor Augen führt. Daneben findet der Verismus seinen Ausdruck in der Verwendung der dialektischen Sprache. Russo sagt von ihm[78]: „Ma lo S. novellatore di ‚maschi e femmine' abruzzesi è, come si diceva avanti, un dannunziano che non è passato attraverso D'Annuncio: la sua sensualità ha qualche cosa di più rustico, di più sano e anche di più prosaico, che non la sensualità del D'Annunzio, così raffinata e muliebre.

---

[75] In der ersten Fassung von 1886 unter dem Titel: „San Pantaleone“.
[76] B. Crémieux: Panorama de la litt. ital., p. 79.
[77] „Il Libro di Don Chiscotte“, p. 115.
[78] „I narratori“, p. 126.

E forse per ciò stesso le rappresentazioni dello S. sono più schematiche appunto perchè difettose di quella penetrazione musicale che sola può giovare a intendere le sensazioni della vita che si sente vivere."

Renato Fucini (Pseudonym: Neri Tanfucio, 1843—1921) ist in die Literaturgeschichte als toskanischer Dialektdichter eingegangen. Seine veristische Darstellungskunst findet ihren schönsten Ausdruck in seinem Buch: Napoli a occhio nudo (1878) eine Art Reisebericht in Briefform, der uns Neapel mit seinem schmutzigen und verkommenen Elendsviertel vor der „Reinigung" durch Depretis schildert; ähnliche Szenen finden wir später in Matilde Seraos „Il ventre die Napoli" wieder.

Abschließend sollen hier dem Namen nach noch einige Heimatdichter genannt werden, deren literarisches Werk über Sitte und Brauchtum ihres Landes Aufschluß gibt, wenn sie auch innerhalb der Literaturgeschichte keine bedeutende Rolle spielen.

Amilcare Lauria veröffentlicht seine Erzählungen unter dem Titel: „Schizzi, novelle, scene"; größeres Interesse aber verdienen seine Romane „Donna Candida" (1891) und „Povero Don Camillo" (1897), die mit einer Wahrheit und Echtheit das neapolitanische Bürgerleben schildern, daß Capuana sagen konnte[79]: „L'impressione era così forte che tutti quei personaggi mi sembravano già vecchie conoscenze della vita reala, incontrati anni fa, dove e in quale circonstanze non riuscivo più a ricordare."

Zur selben Zeit schreibt Pasquale De Luca (Racconti silvani, 1888; Senza Sole, 1890; I denari, 1892 ...) und Carlo Del Balzo, der von folkloristischen Studien (Napoli e i Napolitani, 1885) zum regionalistischen Roman (Eredità illegittime, 1889) geführt wird. Onorato Fava (von Geburt Piemontese) beschreibt das Leben in Neapel in: Vita nostra (1895), Vita napoletana (1887), Maestrina (1892) und Acquarelli (1893), Gaetano Miranda in „Napoli che muore, studi di vita napoletana" (1887).

Als Student und Journalist verlebte der Abruzzese Giuseppe Mezzanotte (1855—1935) seine Jugendzeit in Neapel, dessen buntes Leben und Treiben den Hintergrund seines Romans „Checchina Vetromile" (1884) abgibt. Croce sagt[80]: „È la Napoli delle prime canzoni di Salvatore di Giacomo, così gaia, così malinconica, così amorosa. Si sente che l'autore di queste pagine è un giovane alle sue prime prove: si sente nella facondia ridondante, e qua e là errante, dello stile." Im gleichen Jahr ver-

[79] „Gli Ismi" contemporanei (1898), pp. 172, 176, zit. nach Croce „Critica" 1936, p. 178.

[80] „Critica" 1936, p. 171.

öffentlichte er auch „Meridiana, Meridiano, Meridiani" und 1887 „La tragedia di Senarica".

4. Das Wesen des regionalistischen Romans.

In den vorstehenden Ausführungen wurde die Entwicklung des Verismus in der erzählenden Literatur des 19. Jahrhunderts von Manzoni bis zur eigentlichen Blütezeit dargestellt; es wurde hervorgehoben, in wie entscheidendem Maße die politischen Ereignisse ihre Richtung bestimmten. Erst in einem geeinten Italien vermochte der Verismus als literarische Bewegung sich durchzusetzen, ohne aber den provinziellen Charakter zu verlieren, der ihm, den Zeitverhältnissen entsprechend, anhaftete. Luigi Russo hebt in seiner Einleitung zu „I narratori" (p. 17/18) mit Recht hervor, daß an Stelle von Verismus ebenso gut das Wort Provinzialismus gebraucht werden könne, durch das der besondere italienische Charakter dieser literarischen Strömung noch besser zum Ausdruck komme.

Die regionalistische Literatur verdankt andererseits ihre Entstehung der Dezentralisation im Staatswesen; die einzelnen Provinzen hatten politisch und ethnologisch völlig unabhängig voneinander ein selbständiges Dasein geführt und somit ihre Eigenart in Sitten und Bräuchen erhalten können. Erst die Feldzüge Garibaldis in das Köngreich Neapel und Sizilien hatten die Aufmerksamkeit des Nordens auf den Süden gelenkt und damit die Basis für gegenseitige Beziehungen geschaffen, auf der dann auch die geistige Einigung erfolgen konnte.

Interessant ist, daß in Frankreich gerade die straffe Zentralisation des Staates mit dem Mittelpunkt Paris das Aufkommen des regionalistischen Romans förderte. Die Heimatdichtung ist hier nicht an die Entwicklung des Realismus gebunden; erste Ansätze finden wir vielmehr schon in den Bauernromanen der George Sand, die noch ganz aus dem Gesichtskreis romantischer Vorstellungen und Forderungen entstanden sind.

In einem unter fremder Oberherrschaft stehenden Italien war aus politischen Gründen die Ausbildung der veristischen Darstellungskunst erschwert, ja fast unmöglich. Daher ist es nicht verwunderlich, daß nach der politischen Einigung rege folkloristische Studien einsetzten, die Aufschluß geben wollten über traditionelle Volksbräuche und Gewohnheiten bisher nur dem Namen nach bekannter Gegenden und somit zu ihrem Teil die Annäherung und das gegenseitige Verstehen der nunmehr zu

einer Nation zusammengeschmolzenen Einzelstaaten und Provinzen förderten.

Neue Wege öffneten sich der Literatur: dem Streben nach Originalität im dichterischen Schaffen kamen die Ergebnisse des Folklorismus durch die neu aufgezeigten Motive weitgehendst entgegen. Auch Verga und Capuana empfingen von den folkloristischen Arbeiten Giuseppe Pitrés[81] und Lionardo Vigos[82] wertvolle Anregungen. In der künstlerischen Gestaltung der Beobachtungen und Erfahrungen einer ihnen vertrauten und verbundenen Umwelt, deren Menschen ihnen innerlich nahestanden, erkannten wir ihre große Meisterschaft. Die Mehrzahl derer aber, die sich als Heimatdichter berufen fühlten, glaubten in der einfachen Nachzeichnung eine leichte und billige Art des Erzählens gefunden zu haben. Diesem rein regionalen Verismus fehlt jeder künstlerische Einschlag. Phantasie und Beobachtungen erscheinen in buntem Durcheinander und geben ihren Erzählungen einen feuilletonistischen Charakter. Zur Wahrung und Betonung des vom Publikum so geschätzten Lokalkolorits wird größtenteils die Dialektsprache verwandt und bei der Darstellung von Volksfesten oder anderen Veranstaltungen regionaler Art gleicht sich der Erzählerstil der landesüblichen Ausdrucksweise an. Wir erkennen hierin eine Übersteigerung des von Verga in seinen „Vita dei Campi" angedeuteten Weges. Während sein Erzählerstil der Ausdrucksweise der handelnden Personen adäquat ist, in harmonischem Einklang zur geschilderten Umwelt steht, versuchen jene diese Einheit künstlich herzustellen. Ihre Werke interessieren den zeitgenössischen Leser nicht so sehr wegen ihrer wirklichkeitsechten, getreuen Darstellung des Heimatlebens, sondern größeres Interesse erregte das völlig neue Motiv der Erzählung an sich, die Originalität. Romantische Vorstellungen und Forderungen klingen immer noch durch; bei aller Wahrheitsliebe und Wirklichkeitsnähe gelang es dem italienischen Verismus nicht, sich völlig frei von ihnen zu machen.

Der regionalistische Roman ist in hervorragendem Maße an der Entwicklung des Verismus beteiligt, auf die er fördernd und hemmend zugleich einwirkte. Fördernd durch die geleistete Vorarbeit in der Suche und Auswahl neuer Themen und Motive, hemmend aber insofern, als er

---

[81] Gründer der „Nuove effemeridi siciliane" (1868), Direktor der „Biblioteca delle tradizioni siciliani". Zu seinen bekanntesten Werken gehören die „Canti popolari siciliani" (1871).

[82] „Canti popolari siciliani raccolti e illustrati" (1847).

es bei der bloßen Abzeichnung des provinziellen Lebens bewenden ließ unter Außerachtlassung des künstlerischen Moments. Es kam aber darauf an, aus dieser Wirklichkeitsdarstellung und aus den besonderen, lokal gefärbten Daseinsbedingungen allgemein gültige Lebensprinzipien abzuleiten, sie auf eine weitere, universale Ebene zu schieben. Dieser Mangel an Weite und Tiefe erklärt, daß die Erzeugnisse der regionalistischen Literatur kaum über die provinziellen Grenzen hinaus bekannt wurden. Auf der anderen Seite ist es aber, wie wir gesehen haben, vor allem gerade der provinzielle Charakter, der die Ausrichtung des Verismus bestimmt, der dort, wo ihm diese regionalen Bindungen fehlen, größtenteils zu einer schematischen Nachahmung französischer Vorbilder herabsinkt.

Abschließend soll ein zusammenfassender Überblick gegeben werden jener Erscheinungen und Strömungen, die die Ausbildung des Verismus hinderten bzw. verzögerten. Zunächst erhebt sich die Frage: Wie kommt es, daß die veristische Darstellungskunst in der erzählenden Literatur nach jahrzehntelangen Durchbruchsversuchen eine so kurze Blütezeit hatte? Im allgemeinen sieht man den Grund darin, daß der Roman in Italien an keine traditionelle Überlieferung gebunden ist und als Dichtungsgattung dem italienischen Geiste widerstrebt. Russo sagt in diesem Zusammenhang[83]: „S'intende bene che siamo ancora nel periodo delle origini, poichè l'Italia prima di ora non ha avuto mai una letteratura narrativa che investisse profondamente i suoi interessi intelettuali e morali; e nel periodo delle origini possono essere numerosi i ‚documenti' e vivi e palpitanti, ma sono necessariamente scarsi i ‚monumenti'. L'Italia, e l'osservasione è assai ovvia, non ha avuto mai dei grandi narratori; i grandi creatori nostri sono stati, per così dire, ingegni intensamente ‚lirici' o ingegni profondamente ‚speculativi', ... Probabilmente per i tempi più antichi, bisognerebbe richiamarsi a quel difetto di barbarie che fu il privilegio e la debolezza dell'Italia, paese di vecchia e positiva civiltà in cui le tradizioni dello spirito romano non si spensero mai ma si svolsero ininterrottamente dissimulandosi sotto nuove forme mentre la barbarie intelettuale e sentimentale favori ed accese negli altri popoli neolatini quel potere fervido dell'immaginazione ingenua, a cui si deve l'improvvisazione ed elaborazione dei ‚miti' cavallereschi."

---

[83] 'I narratori, p. IV/VII.

Daneben aber steht der Verismus im Gegensatz zu der herkömmlichen Kunstform, der „arte missione" nach Mazzini, als deren erhabenster Ausdruck die „Promessi Sposi" angesehen werden. Gegen Ende des Risorgimento entspricht die erzählende Literatur durchaus den Forderungen ihrer Zeit nach dichterischer Gestaltung nationaler, historischer Themen. Für den Verismus ist damals noch kein Platz, denn gerade von der Literatur verlangte man, daß sie sich in den Dienst der nationalen Idee stelle, und später nach der nationalen Einigung kann er wiederum aus patriotischen Gründen nicht zur Entfaltung kommen, denn unter Wahrung und Betonung der nationalen Würde war man bestrebt, auf keinem Gebiete fremdes Gedankengut zu übernehmen. Somit hat also die politische Entwicklung in doppelter Weise die Entwicklung der veristischen Bewegung gehemmt.

Andererseits muß berücksichtigt werden, daß der Verismus oft als Sprachrohr jener Elemente angesehen wurde, die außerhalb von Kunst und Literatur ihren revolutionären Ideen zum Durchbruch verhelfen wollten (junge Dichter der Mailänder Bewegung, 1878) und infolgedessen von den Schichten, die damals überhaupt imstande waren, sich mit Literatur zu befassen — Aristokratie und Bürgerstand — (70% der Bevölkerung waren noch Analphabeten) abgelehnt wurde, weil man der revolutionären Umtriebe in Erinnerung an die unruhigen Zeiten des Risorgimento leid war.

Der „integrale" Verismus war in Italien fast eine Unmöglichkeit, solange sich hinter den Grundsätzen einer überlebten Ästhetik noch klassische Vorstellungen und Forderungen verbargen, die von den Gegnern des Verismus — sich auf Gioberti stützend — aufs neue herausgestellt und betont wurden: Die Philosophie Platons und Aristoteles' wurde den Lehren Hegels und Comtes gegenübergestellt, um so die Unhaltbarkeit der veristischen Prinzipien unter Beweis zu stellen.

Im Verlauf unserer Darstellung wurde verschiedentlich zur Erklärung und Definition des Verismus auf die entsprechende Bewegung des Realismus oder Naturalismus in Frankreich verwiesen; es wurde aufgezeigt, inwieweit der Verismus sich unter französischem Einfluß entwickelte, daß beide Strömungen einen gemeinsamen Ursprung haben, wie aber die letztliche Formung und Gestaltung eine durchaus italienische Ausrichtung erfährt. Daß dem Verismus innerhalb der Literatur nicht eine ebenso große Bedeutung zukommt wie dem Naturalismus in Frankreich, liegt einfach daran, daß es ihm an großen Theoretikern

fehlte, die bereit waren, seine Forderungen und Prinzipien der Zeitkritik gegenüber zu vertreten. Balzac und Zola, die beiden größten Vertreter ihrer literarischen Bewegung, haben ausführlich zu ihrem Programm Stellung genommen; der eine in dem Vorwort seiner „Comédie Humaine", der andere im „Roman expérimental". Daneben aber finden wir Kritiker vom Range eines Sainte-Beuve und Taine, die bemüht waren, durch objektive Beurteilung zu ihrem Teil an der Neuorientierung und Ausrichtung der erzählenden Literatur nach den Forderungen des Fortschrittsgedankens mitzuhelfen. Der französische Realismus verdankt ihnen grundlegende Anregungen, und mit Recht werden sie als seine Theoretiker schlechthin bezeichnet. Wie wir gesehen haben, konnten De Sanctis und Capuana nach ihrem geistigen Werdegang und nicht zuletzt auch infolge der Zeitverhältnisse für den Verismus nicht die gleiche Rolle übernehmen. Croce[84] lehnt eine Gegenüberstellung von De Sanctis und den beiden französischen Kritikern als unlogisch ab.

Einen weiteren Grund für die unstete Entwicklungslinie des Verismus erkannten wir im Einfluß französischen Gedankengutes, insofern nämlich, als der Realismus in Italien erst bekannt wird, als seine Entwicklung in Frankreich längst abgeschlossen und an seine Stelle die neue Richtung des Naturalismus (der im Grunde nur eine Übersteigerung des Realismus darstellt) getreten ist. Beide Strömungen — in Frankreich durch seine großen Vertreter zur höchsten Form entwickelt —, bewirkten in dem geeinten Italien jene überstürzte, aber ebenso glanzvolle Entfaltung des Verismus, der allerdings nur wenig mehr als ein Jahrzehnt lang das literarische Leben bestimmte; denn vor allem war es die veristische Forderung nach Unpersönlichkeit, die im schroffen Gegensatz zu der überlieferungsgeheiligten, lyrischen Tradition (vgl. Zitat von Russo, p. 75) stand. Paul Arrighi sagt in diesem Zusammenhang[85]: „La théorie de l'impersonalité se heurtait en Italie, nous le savons, à deux grandes tendances traditionelles: l'art à thèse et l'art subjectif, répondant toutes deux à un caractère général de l'esprit italien porté de préférence, en poésie vers le vérisme en prose vers la littérature d'idées ou de passion, vers la spéculation philosophique, religieuse, politique ou historique, ce qui implique une intervention constante de la personalité de l'auteur pour exposer et discuter."

---

[84] L. N. I. vol. I, p. 360.
[85] „Le vérisme dans la prose narrative italienne", p. 260.

Der italienische Leser will im Roman die Seele des Dichters erkennen, er will belehrt und innerlich erfaßt werden; daher finden wir auch in der Blütezeit des Verismus immer wieder romantische Tendenzen, und Russo[86] hebt mit Recht hervor, daß die Realisten und selbst Carducci, obwohl zunächst Gegner der Romantik, doch eigentlich geborene Romantiker waren und nur die alten arkadischen Motive ablehnten und bekämpften. Und diese Verkettung mit der „italienischen" Romantik (die, wie Russo im einzelnen aufzeigt, durchaus nicht mit dem Maßstab der nordischen gemessen werden darf) erklärt den scheinbaren Gegensatz gerade in dem Werke der großen veristischen Künstler, der bei Verga zum Ausdruck kommt, in der Gegenüberstellung seiner Erzählungen: Mastro don Gesualdo — Storia di una capinera, bei Capuana: Nuove paesane — Giacinta, bei Matilde Serao: Il paese di Cuccagna-Castigo.

Der veristische Roman wird abgelöst durch den psychologischen, an dessen Ausbildung besonders Bourget durch seine „Essays de psychologie contemporaine" (1883) hervorargenden Anteil hat; daneben macht sich auch der Einfluß der großen russischen Erzähler Dostojewski und Gorki bemerkbar. Die Erzählungen Fogazzaros, Vertreter einer idealistisch-mystischen Kunstrichtung und des sogenannten „Modernismus[87]", wurden von dem italienischen Publikum mit lebhaftem Interesse aufgenommen. Aber der Verismus wächst in seiner Bedeutung für die italienische Literatur über die enge Zeitgrenze hinaus. Beispielhaft hierfür ist das Werk D'Annunzios, in dem immer wieder mehr oder weniger abgeschwächt veristische Motive anklingen: Pathologische „Fälle", Bevorzugung des Außergewöhnlichen, des Animalischen usw. Und wie eindrucksvoll und lebendig sind die Bilder seiner abbruzzeischen Heimat in seinem vielleicht besten Drama „La figlia di Jorio".

Über Neuromantik und Futurismus kommen veristische Bestrebungen in verstärktem Maße wieder in der Literatur des Faschismus, in der „Strapaese"-Bewegung zur Geltung; sie beruft sich auf die Tradition der italienischen Landschaft, auf das Bodenständige und Volkstümliche. Ihr gegenüber steht die andere Richtung der „Stracittà" mit kosmo-

---

[86] „I narratori", p. XI f.

[87] „Che vorebbe conciliare gli antichi dogmi della Chiesa cattolica colla scienza moderna, mettere d'accordo la religione colle esigenze pratiche della civilità materialistica e industriale." G. Chroust: La lett. ital., p. 95.

politischen Tendenzen, die geistige Führerrolle Italiens betonend (Bontempelli: Novecento).

„Der literarische Streit zwischen Stracittà (Novecento) und Strapaese zeigt die zwei Pole auf, zwischen denen sich die italienische Literatur der Gegenwart entwickelt, die Spannungen zwischen neuromantischen Strömungen verschiedener Art und dem neuen Klassizismus, Realismus und Regionalismus. Mancher der jüngeren und jüngsten Autoren, mögen sie noch vom Dannunzianismus oder Futurismus herkommen, oder Beziehungen zu Novecento unterhalten, entdeckten neuerdings ihre realistische oder veristische Ader[88]."

Worin liegt nun im ganzen betrachtet die Bedeutung des italienischen Verismus? Er rief eine Heimatdichtung ins Leben, die die Annäherung der bis dahin isolierten Provinzen förderte und ebnete somit den Weg zur Schaffung eines „italienischen" Romans. Er bricht endgültig mit der lyrischen Tradition, die bis dahin die italienische Literatur bestimmt hat und verdrängt gleichzeitig den historischen Roman. Neue Elemente werden der literarischen Gestaltung zugänglich gemacht: Der einfache Mann, seine primitive Vorstellungswelt, seine täglichen Nöte und Sorgen, ja seine Sprache und Ausdrucksweise wird oft unverändert wiedergegeben. Und Crémieux[89] sagt sehr richtig: „C'est sans doute que la formule vériste ne pouvait se suffire. Et le vérisme a échoué en ce sens qu'il n'a pas donné à l'Italie les grands romans modernes qu'il lui avait promis. Mais l'importance du vérisme dans l'art italien contemporain apparait dès qu'on l'envisage moins comme un mouvement que comme un esprit, dès qu'au lieu de le considérer comme une doctrine close e complète on l'envisage comme un levain, un levain qui a vivifié toutes les formes traditionelles ou spontanées de l'art italien de la prose et en a fait naître de nouvelles."

---

[88] F. Schürr: Handbuch der Literaturwissenschaft, a. a. O., Bd. 2.
[89] B. Crémieux: Panorama de la litt. ital., p. 80/81.

II. Das literarische Werk der Matilde Serao und ihre Stellung als Heimatdichterin.

Bevor im einzelnen untersucht wird, welches Bild uns Matilde Serao von Neapel und seinen Menschen zeichnet, soll zunächst ein zusammenfassender Überblick über ihr literarisches Schaffen gegeben werden: „Per intendere i vari aspetti della Serao hanno una grande importanza le correnti letterarie nelle quali ella visse ed operò[1]." Diese literarischen Strömungen sind in den vorstehenden Ausführungen mit der Entwicklung des Verismus aufgezeigt worden. Russo[2] unterscheidet in ihrem Werk vier Perioden, die auch unserer Untersuchung zugrunde gelegt werden sollen:

1. Ihre Jugenderzählungen, größtenteils „bozzetti", aus dem neapolitanischen Alltagsleben: Dal Vero, 1879; Piccole anime, 1883; Il ventre di Napoli, 1884; Il romanzo della fanciulla, 1886; All' erta sentinella, 1889; Fior di passione, 1890 u. a.
2. „Konstruierte" Romane mit politischen und sozialen Tendenzen unter dem Einfluß Balzacs und Zolas: La conquista di Roma, 1885; Il paese di Cuccagna, 1891; Vita e avventure di Riccardo Joanna, 1887;
3. Idealistisch-mystische Erzählungen mit starker Neigung zu psychologischen Analysen: Cuore infermo, 1881; Fantasia, 1883; La virtù di Checchina, 1884; Addio Amore, 1890; Il castigo, 1893; Dopo il perdono, 1906; Evviva la vita, 1909; u. a.
4. Rückkehr zur Heimatdichtung, aber ohne jene Ursprünglichkeit der ersten Periode: Suor Giovanna della Croce, 1901; Storia di due anime, 1904; La ballerina (1900).

Diese Einteilung zeigt deutlich die unstete Entwicklungslinie ihres literarischen Werkes und somit die Schwierigkeit einer objektiven, gerechten Beurteilung, um die die Kritik bis auf unseren heutigen Tag sich

---

[1] Alberto Consiglio in „Pègaso" 1930, p. 19.
[2] „I narratori", p. 128.

bemüht. In welchen Gegensätzen sie sich dabei bewegt, erhellt die Stellungnahme zweier bedeutender Kritiker. So sagt Croce von dem Roman „Fantasia[3]“: „ ‚Fantasia', invece, ci mostra l'arte della Serao nella sua maturità. Il romanzo è perfettamente armonico“, und Alberto Consiglio[4]: „In un romanzo come in ogni opera d'arte conta sopratutto la totalità, quella inesprimible e sommaria impressione che rimane nell'animo del lettore, quel fattore comune a tutti i personaggi, a tutti i particolari che li collega e li anima! Questo, appunto, manca a ‚Fantasia', ed è mancanza che malgrado l'apparente compattezza ne fa la più debole e frammentaria opera della Serao.“

1. Die Jugenderzählungen als reinster Ausdruck ihrer Heimatdichtung.

Nach dem einstimmigen Urteil der Kritik ist die erste Periode aber ihre beste und künstlerisch wertvollste. Ohne vorgefaßte Meinung erzählt sie aus dem bunten und bewegten Leben ihrer neapolitanischen Heimatstadt, all das, was sie um sich sieht und erlebt. Ihr südländisches Temperament, ihre Beweglichkeit und Aufgeschlossenheit, ihr echt fraulliches Empfinden schafft jenen inneren Konnex zu Dingen und Menschen, der ihre besten Erzählungen zu wahrer und echter Heimatdichtung stempelt. Hier findet sie die ihr adäquate Form der Erzählung im „bozzetto“, das sich von der Novelle dadurch unterscheidet, daß das deskriptive Element vorherrscht. In der Novellensammlung „Dal vero“ gibt sie eine eingehende Definition dieser Erzählungsgattung, die in kurzer Form ein allgemein interessierendes Thema abhandelt, im wesentlichen zur Unterhaltung und Erbauung des Lesers dient und daher ein happy end nehmen soll. Doch diese letzte Forderung bleibt auch für sie nur eine theoretische, denn fast alle ihre „bozzetti“ der Folgezeit haben einen mehr oder weniger tragischen Ausgang. Als sie aber versucht, den Rahmen ihrer Erzählung durch ausführliche, psychologische Analysen zu erweitern, verliert sie den Weg ihrer eigentlichen Erzählungskunst, an deren Ausbildung nach Alberto Consiglio ihre journalistische Tätigkeit wesentlichen Anteil hat: „Il carattere più appariscente della Serao rimaneva il giornalismo. Del giornalisme ella aveva più

---

[3] L. N. I. vol. III, p. 62.
[4] „Pègaso“ 1930, p. 25.

che la virtù, il genio[5]." Unter der Rubrik „Api, mosconi, a vespe", den „Echos" der Pariser Tageszeitungen vergleichbar, nimmt sie zu den verschiedensten Zeit- und Modefragen, zu den gesellschaftlichen Ereignissen ihrer Heimatstadt Stellung und weiß stets das Interesse besonders ihrer weiblichen Leser zu gewinnen. Vor allem aber auch das neapolitanische Kleinbürgertum sieht seine alltäglichen Nöte und Sorgen, all das, was den einzelnen direkt berührt, in diesen Kurzberichten abgebildet, sieht sich gleichsam im Spiegelbild „della bella vecchia Napoli". Dieses Einfühlungsvermögen, dieses Verbundensein mit der Volksseele sichert ihr unter den Journalisten ihrer Zeit einen ersten Platz, eben dadurch, daß sie stets Chronistin bleibt. „Il suo scritto quotidiano costituiva il perfetto tipo di articolo: intessuto sempre di viva cronaca, il suo valore non perdurava mai oltre la giornata. Se uno di quegli scritti avesse conservato interesse oltre l'attualità del foglio, sarebbe stato arte, magari pensiero, ma non più giornalismo[6]."

Den Verismus als neue Kunstrichtung lehnt die Serao ab[7]; Gemma Feruggia zeigt in ihrem Artikel in der „Nuova Antologia[8]", wie sie gerade in ihren Erstlingswerken unbewußt seine Regeln befolgt und damit ihrem südländischen Temperament, ihrer oft zügellosen Phantasie, eine gesunde Begrenzung auferlegt. Sie beginnt ihre literarische Laufbahn, als Zolas Einfluß auf die italienische Literatur nach dem Erscheinen seines richtungweisenden Romans „L'Assomoir" und durch die wohlwollende Kritik eines De Sanctis immer deutlicher zutage tritt. Und doch unterliegt sie niemals diesem beherrschenden Einfluß, sondern versteht immer die persönliche Note ihres Werkes zu wahren — einen „sentimentalen Verismus[9]" — dadurch, daß sie mit der auf Grund ihrer feinen Beobachtungsgabe dargestellten Wirklichkeit eigene Phantasieerlebnisse verbindet. Croce sagt von ihr[10]: „L'elemento di riflessione, e altro che potrebbe dirsi di cultura, è nella Serao quasi nulla; e debole e senza spontaneità ciò che in altri artisti proviene dall'aspirazione e dal

---

[5] Alberto Consiglio: Le più belle pagine di M. S., p. XI.
[6] Alberto Consiglio: a. a. O., p. XII.
[7] Paul Arrighi: Le verisme dans la prosse narrative itl., p. 370. „Serao pourrait donc être considérée comme la plus grande vériste avec Verga et Capuana si à plusieurs reprises elle n'avait pas dit sa résistance spontanée à cette forme d'art: elle la suivit pourtont en y pliant à contre coeur l'exubérance de son tempérament mériodonal et la fougue naturelle de son imagination."
[8] 16 ott. 1900.
[9] F. Schürr: Im Handbuch der Literaturwissenschaft, a. a. O., Bd. 2.
[10] L. N. I. vol. III, p. 34.

sogno di una vita che oltrepassi la realtà ordinaria. Ella è tutta osservazione realistica e sentimento; o meglio, osservazione mossa dal sentimento." Und das Gefühlsmäßige bestimmt noch ganz den Grundton ihres ersten Werkes „Opale", 1878, unter dem Pseudonym Tuffolina erschienen: eine romantische Liebesgeschichte, die kaum veristische Tendenzen erkennen läßt, in Stil und Form an den Verga der ersten Manier erinnernd. Auch noch die Novellensammlung „Dal Vero" hat im wesentlichen ein sentimental-romantisches Gepräge, das den in knapper Milieuschilderung angedeuteten Verismus in den Hintergrund drängt. Aufschlußreich für die Grundhaltung der Verf. ist die Überschrift „Vom Wahren", die das Streben nach wirklichkeitsnaher Darstellung erkennen läßt, die hier aber noch im Versuch stecken bleibt. Von besonderem Interesse sind die einleitenden Ausführungen über das „bozzetto", die bereits an anderer Stelle erwähnt wurden. Die „conversion", die Hinwendung zum eigentlichen Verismus, erfolgt erst mit den „Leggende Napoletane" (1881), die uns mit dem Charakter ihrer Heimatstadt, ihren typischen Baudenkmälern, den einzelnen Stadtteilen usw. bekanntmachen. Wichtig ist das Vorwort „Al Lettore[11]", das uns zeigt, daß die Verf. als „adoratore dell'epoca sua", die Forderungen einer veristischen Darstellungskunst durchaus billigt, und zwar in der Form, wie sie sich unter dem Einfluß Zolas herausgebildet hat. Als Beweis dafür kann der im gleichen Jahre erschienene Roman „Cuore infermo" gelten, dem insofern eine größere Bedeutung zukommt als in ihm die programmatischen Grundzüge ihres literarischen Schaffens bereits vorgezeichnet sind und der deshalb in diesem Zusammenhang erwähnt werden muß. Das Thema, das in fast allen größeren Erzählungen immer wiederkehrt, ist der Herzenskampf einer liebenden Frau, der bis in seine geheimsten Regungen analysiert wird. Die Zentralgestalt in „Cuore infermo" ist Beatrice: leidenschaftslos und gleichgültig scheint sie nur aus konventionellen Gründen die Ehe mit dem duca Marcello di San Giorgio geschlossen zu haben. Das Vermächtnis ihrer Mutter, die das Opfer einer unglücklichen Liebe wurde, lebt in ihr fort und mahnt sie daran, niemals den Regungen des Herzens nachzugeben, sondern nur der Stimme des nüchternen Verstandes zu gehorchen. Marcello seinerseits, der ursprüng-

[11] „La severa arte moderna, del vasto ideale di verità che non si raggiunse senza travaglio e senz'angoscia ci allontana sempre più della fantasia. Sia dunque concesso ad un giovane scrittore, adoratore dell'epoca sua, prendere un'ora di riposo nello studio della vita — gli si lascia dare un addio alle vecchie forme poetiche, scrivendo un libro d'immaginazione e di sogno."

lich Beatrice indifferent gegenübersteht, fühlt sich durch diese überlegene und kühle Haltung verletzt und gereizt; doch schließlich erfaßt ihn wirkliche Liebe. Da Beatrice aber an ihren Prinzipien festhält, zettelt er aus reiner Laune ein Liebesverhältnis zu der Gräfin Lalla l'Aragona an, der es aber trotz aller Intrigen nicht gelingt, ihn für sich zu gewinnen, denn im innersten Herzen bleibt er Beatrice treu., Als diese von dem Liebesverhältnis ihres Gatten erfährt, erwacht Eifersucht in ihr und die mit Gewalt unterdrückten Liebesgefühle kommen in voller Leidenschaft zum Durchbruch. Ihr wahrer Seelenzustand offenbart sich. So vereinigen sie sich in tiefer, gegenseitiger Liebe. Aber die Umwandlung, die seelische Erregung für Beatrice ist zu groß: sie stirbt. An ihrem Grabe tritt die verführerische Lalla noch einmal Marcello gegenüber, doch aus Liebe zu Beatrice widersteht er ihrer Verführungskunst.

2. Erzählungen mit vorwiegend psychologischen Tendenzen.

Die Erzählung im ganzen betrachtet krankt an der zu starken Betonung von Einzelheiten, die für die psychologische Entwicklung der Charaktere bedeutungslos sind, das Interesse von den Hauptpersonen ableiten und den Entwicklungsgang komplizierter gestalten. Dazu trägt auch die kleinliche Schilderung und die genaue Aufzählung aller äußeren Begebenheiten und Umstände bei, die im einzelnen betrachtet sehr reizvoll wirken, aber im Zusammenhang der Erzählung als störend empfunden werden. Einige Nebenpersonen, die gelegentlich erwähnt werden, wirken oft wahrer und lebendiger als die eigentlichen Träger der Handlung, weil sie einfacher und natürlicher gezeichnet und keine logische Konstruktion der Verfasserin sind.

Es fehlt die straffe Zusammenfassung in Form und Ausdruck. Bei alle ihrer Begabung und Virtuosität in der Darstellung von Frauen-Charakteren ist es der Serao niemals gelungen, diese Schwächen gänzlich zu überwinden. Die Gedanken- und Gefühlswelt ihrer Personen wirkt nur dann wahr und überzeugend, wenn sie in und aus dem Milieu heraus aufgezeigt und erklärt wird, mit dem die Serao innerlich verwachsen ist. Erst dann offenbart sich die emotionale Kraft ihrer Erzählungskunst, die ihr Werk zum Kunstwerk stempelt. Sobald sie aber diese ihre natürliche Begabung wissenschaftlich, d. h. in den meisten Fällen psychologisch zu unterbauen versucht, verliert sie sich in ein

abstraktes, oberflächliches Philosophieren, das der Darstellung ihre Lebendigkeit und Anschaulichkeit nimmt.

Unter dem Einfluß französischer Vorbilder bewegt sie sich auf einem ihr wesensfremden Gebiet. Die Zolasche Vererbungs- und Milieutheorie werden in zu breiter Ausführung und mit zu stark in den Vordergrund tretender Tendenz der Charakterzeichnung der Beatrice zugrunde gelegt. In der genauen Beschreibung ihres psychopatischen Zustandes zeigt sich der Einfluß Capuanas (Giacinta, Profumo), der auch in der Bevorzugung des Außergewöhnlichen, Übersteigerten zum Ausdruck kommt, in der Darstellung eines „Falles", der nach wissenschaftlicher Methode analysiert wird, wobei die Verf., wie schon erwähnt, sich oft in ermüdenden Beschreibungen verliert.

Nencioni[12] hebt daher mit Recht hervor, daß man infolge dieser zu starken Berücksichtigung und Betonung des Äußeren nicht von einem analytischen Roman sprechen kann, dessen Aufgabe es ist, geistige und seelische Vorgänge, Probleme und Lösungen kritisch zu beleuchten und rät der Verf., an Stelle der französischen Naturalisten, Dickens, Thackeray, Eliot zu lesen. Neben diesen angedeuteten Mängeln weist der Roman aber auch Stellen von menschlich-ergreifender Schlichtheit und Einfachheit auf, die die schöpferische, einfühlende Gestaltungskraft der Serao erkennen lassen: Am ergreifendsten wohl die Schlußszene, als Marcello über das Grab hinaus Beatrice die Treue hält.

Nencioni sagt in seiner Interpretation, daß die Serao als Künstlerin und Dichterin am sinnfälligsten ihre Begabung und ihr Können in dem Roman „Fantasia" zum Ausdruck gebracht hat, der neben „il paese di Cuccagna" ihren literarischen Ruhm begründete. Sie beobachtet von einer gewissen Distanz her, ohne jemals die innere Verbindung zu den beobachtenden Dingen zu verlieren. Das verleiht ihrer Darstellung eine gewisse Wärme, jene besondere Farbtönung, von der Nencioni[13] sagt „quel fascino insomma da cui solo i veri poeti hanno il segreto".

In der Komposition des Romans lassen sich deutlich drei Hauptteile unterscheiden: 1. Die Internatserziehung der beiden Freundinnen, deren gegensätzlicher Charakter in vielen kleinen Szenen, vor allem durch das Mittel der Kontrastierung meisterhaft dargestellt wird. 2. Die Anbah-

---

[12] E. Nencioni: Nuovi saggi critici di letterature straniere ed altri scritti, p. 313.

[13] E. Nencioni a. a. O.

nung der ehebrecherischen Liebe zwischen Lucia und Andrea. 3. Die Folgen dieses Liebesverhältnisses: Der Tod Caterinas.

Das Hauptinteresse der Dichterin konzentriert sich auf die Zeichnung der Frauencharaktere, in deren Leben Liebe und Leidenschaft die beherrschende Rolle spielen. In keiner anderen Erzählung ist es der Serao gelungen, der Gefühls- und Gedankenwelt einer seelisch kranken Frau so lebendigen Ausdruck zu verleihen wie hier in der Gestalt der Lucia, deren einzelne Entwicklungsstadien wie Bausteine aneinandergereiht werden, bis der ganze komplizierte Bau ihrer Seelenstruktur in plastischer Deutlichkeit vor uns steht. Der Zwiespalt ihres Wesens, die innere Zerrissenheit, die Haltlosigkeit und Ungebundenheit im Denken und Wollen sind schon zu Anfang der Erzählung in kurzen, knappen Skizzen deutlich gemacht (Die Abendmesse, die Geschichtsstunde, der Treuschwur in der Kirche). Und so erscheint ihr Charakterbild in der Haupthandlung durchaus verständlich, das Lorenzo Giusso[14] kurz und treffend folgendermaßen beschreibt: „fornita di una sensibilità camaleontica e ipnotizzatrice essa eccelle ad avvoltolare nelle sue spire uomini e donne; attratta da questa sensibilità tempestosa cedono a lei il patetico fallito Galimberti, la sua piccola e innocua Caterina, come poi dominerà il proprio debole marito Alberto e l'atletico e possente Andrea Lieti, marito di Caterina: egoista senza limiti sa crearsi l'atteggiamento della vittima."

Und im Gegensatz dazu der gesunde, offene Charakter ihrer Freundin Caterina, der der Gedanke eines Treubruches als absurd, ja als sündhaft gegen sich selbst erscheint, deren innere Größe und Stärke wohl nicht besser zum Ausdruck gebracht werden konnte, als in ihrer gefestigten und entschlossenen Haltung, mit der sie die Nachricht von der Flucht ihres Gatten mit Lucia aufnimmt und die letzte Konsequenz daraus zieht. Vom rein ästhetischen Standpunkt die schönste und wahrste Frauengestalt der Seraoschen Erzählungen.

Die Charakterzeichnung der verschiedenen Personen im einzelnen zu untersuchen ist im Rahmen dieser Darstellung nicht möglich. Nencioni weist nach, daß die psychologische Entwicklung der Lucia im 2. Teil fehlerhaft ist[15], vor allem dieser selbst, d. h. das sich anbahnende

[14] „Nuova Antologia", Feb. 1931.

[15] Als sie vor dem Muttergottesbild kniet und fragt, ob sie sich Andrea geben dürfe, oder als sie vor der Flucht von ihrem Manne gefragt wird, was sie unter dem Mantel verberge, antwortet sie, Gebetbuch und Rosenkranz, während es aber in Wirklichkeit die gestohlenen Diamanten sind.

Liebesverhältnis zwischen Lucia und Andrea, zu sehr in die Länge gezogen wird und die Verf. sich zu weit in Einzelheiten verliert, die die Charakterzeichnung nur verundeutlichen und verzerren. Eine offensichtliche Fehlzeichnung stellt Andrea dar, denn so wie er uns im 1. Teil geschildert wird — als Fechter, Jäger, als Realmensch, dem alles Schöngeistige zuwider ist, den offenherzige und ehrliche Liebe mit seiner Frau verbindet — kann er nicht so unvermittelt, ohne innere Auseinandersetzungen zum Ehebrecher werden. Es fehlt die stufenweise Entwicklung der Umwandlung. Wahrer und echter wirkt dagegen die Person Albertos, dessen Haltlosigkeit und Verzweiflung, als er von dem Verrat erfährt, nach dem vorher entworfenen Bilde durchaus verständlich erscheint.

Für das spätere literarische Werk der Serao ist „Fantasia" von zentraler Bedeutung insofern, als hier bereits die geistige Welt, aus der die Dichterin schafft und gestaltet, in ihren Grundzügen vorgezeichnet ist. So sagt Lorenzo Giusso: „Da ‚Fantasia' procedono oramai le ricche e sontuose colorazioni dell'ambiente napoletano, aristocratico e borghese, delle piccole borghesi e delle popolane; con ‚Fantasia' s'inaugura il procedimento del romanzo corale che stringe e raggruppa attorno ai protagonisti una folla di figure minori, interpreta la vita collettiva d'un quartiere o d'una strada[16]." Caterina ist jene Mädchengestalt der späteren Romane und Novellen, die an unerwiderter Liebe an der Indifferenz des Mannes zugrunde geht: ihre Gefühls- und Gedankenwelt wird aber in keiner anderen Erzählung so treffend und überzeugend analysiert wie hier. Der psychopatische Charakter der Lucia, ihre komplizierte Seelenstruktur sind von der Dichterin in meisterhafter Weise entwickelt, wenn auch, wie festgestellt wurde, das zweite Entwicklungsstadium einige Schwächen aufweist. Die Übersteigerung der gleichen Frauengestalt finden wir in den späteren Romanen „La mano tagliata" und „Temi il leone".

Gerade in dem Roman „Fantasia", der von einer Seite der zeitgenössischen Kritik[17] als Reaktion gegen den Verismus angesehen wurde, kommt deutlich der Einfluß des französischen Realismus zum

---

[16] „Nuova Antologia", Feb. 1931, p. 365.

[17] Luigi Lodi: Quello che si è fatto, in „Domenica Letteraria" 30. dic. 1883, eine Art literarischer Jahresbericht. Lodi hatte sich in der im gleichen Jahre um D'Annunzio entstandenen bekannten Polemik „Alla ricerca della verecondia" einen Namen gemacht. Er stellte fest, daß „Fantasia" gegen die Absicht der Verf. eine Absage an den Naturalismus darstellt.

Ausdruck. Die Ähnlichkeit mit Flauberts „Madame Bovary" läßt sich an den Hauptfiguren bis ins einzelne nachweisen, selbst die Landwirtschaftsausstellung von Caserta erscheint als Spiegelbild der entsprechenden Veranstaltung von Yonville. Daneben ist aber, wie Scarfoglio[18] nachweist, der Einfluß von George Sand, Daudet, Cherbuliez, Dumas fils bis Zola deutlich spürbar: „Da Giorgio Sand e da suoi successori ha tratto quel concetto inestetico immorale e scientificamente errato della donna; da Emilio Zola ha usurpato il preconcetto ereditario, poichè le due femmine de'suoi due romanzi deducono tutta la loro essenza drammatica della fatalità di quella legge cui sono sottoposte; dal Daudet ha imitato quella composizione frammentaria del racconto che conferisce un'apparenza di varietà alla materia per se stessa monotona." Als Kunstwerk lehnt er den Roman ab, da die Charakterzeichnung fehlerhaft sei, und die ausführliche Beschreibung von unbedeutenden Einzelheiten die Handlung zu sehr in die Länge ziehe; vor allem tadelt er ein „ondeggiamento continuo dei criteri e delle forma", das er auf die verschiedenartigen, fremden Einflüsse zurückführt, wodurch der Eindruck erweckt wird, als ob die Verf. das Gelesene nicht recht verstanden hat und nicht im richtigen Zusammenhang darzustellen weiß.

„Fantasia" ist ein Zeugnis dafür, wie durch die gleichzeitige Einwirkung verschiedenartiger Geistesströmungen der Verismus einen fragmentarischen Charakter annehmen mußte. Auf den oben zitierten Artikel von Lodi antwortet die Serao mit einem Aufsatz „Quel che si farà[19]", der nicht nur aufschlußreich ist für die enge Bindung des Verismus an den französischen Naturalismus, sondern uns auch einen Einblick gewährt in die zerrisssene, aufgewühlte geistige Welt des schaffenden Dichters, hervorgerufen durch den mit dem Verfall des Naturalismus sich anbahnenden Umbruch. Die ihr von Lodi unterstellten Absichten weist sie zurück und erklärt ihre Übereinstimmung mit der naturalistischen Kunstforderung. In seiner Gegenantwort[20] stellt auch Lodi fest, daß der Verismus als literarische Kunstrichtung auf Zola zurückgeht, betont aber, daß naturgemäß sein Milieu ein anderes ist, da den Veristen in Italien nicht eine entsprechende Stoffquelle zur Verfügung steht, wie Paris — als Zentralisationtpunkt des französischen Lebens überhaupt — für Zola. In Ermangelung einer solchen zen-

[18] Il libro di Don Chisciotte", p. 137.
[19] „Domenica Letteraria" 18 gen. 1884.
[20] Daselbst, 20 gen. 1884.

tralen Inspirationsquelle wendet man sich auf der Suche nach neuen Motiven dem provinziellen Leben zu, dessen literarische Gestaltung, wie in einem anderen Zusammenhang ausführlich dargestellt wurde, dem Verismus seine charakteristische Note verleiht. Die Polemik wird durch die Serao fortgesetzt mit einem Artikel, der hier nur soweit interessiert, als er die Interpretation einer naturalistischen Kunstforderung[21] enthält, die zum Verständnis ihrer Erzählungen wichtig ist, die der „Katastrophe". Während Scott in seinen Romanen den Lebensweg seiner Personen von Anfang bis Ende schildert, fordert die Serao, daß nur der für die Entwicklung entscheidende Augenblick bis in alle Einzelheiten dargestellt und analysiert wird. Unter diesem Blickpunkt erklärt sich das von ihr bevorzugte Motiv der Leidenschaft, aus dem heraus die die Handlung abschließende „Katastrophe" entwickelt wird.

In der Novellensammlung „Il romanzo della fanciulla" will sie ihrerseits einen Beitrag zum Thema der emanzipierten Frau liefern, in Sonderheit aber aufzeigen, daß zunächst die Mädchenerziehung eine prinzipielle Umgestaltung erfahren müsse. In den einzelnen Erzählungen wird deutlich gemacht, wie bereits im Mädchenalter infolge mangelnden Verständnisses der Frauenpsyche die Grundlage einer ungesunden, unnatürlichen Entwicklung gelegt wird, die die heranwachsende Frau um die höchsten Werte ihres Lebens bringt: Liebe und Mutterschaft. Das ist das traurige Lebensschicksal der Emma Demartino in „Non più", diese Grundstimmung klingt immer wieder durch in „Scuola normale femminile" oder in „Per Monaca" und verleiht diesen Erzählungen einen sentimental romantischen Charakter. Eine stärkere Betonung des Lokalkolorits finden wir in „Nella lava" und vor allem in der schönsten ihrer Novellen „Telegrafi dello Stato", in der sie ein ihr aus eigener Tätigkeit heraus bekanntes Milieu beschreibt. Ihre große veristische Darstellungskunst zeigt sich hier in der genauen Beschreibung der technischen Apparate, in der Charakteranalyse jener Telegrafistinnen, die ein hartes Lebensschicksal in diese ihnen wesensfremde Welt einspannt.

Als im Jahre 1884 in Neapel die Cholera ausbricht und besonders unter der armen und ärmsten Bevölkerung der Elendsviertel ihre Todes-

---

[21] Kunst ist für sie, wie sie Umberto Galeota gegenüber erklärte, „un fatto che riguarda le manifestazioni più communi della vita osservata con schiettezza di sentimento" (aus „Ricordi di Matilde Serao" von Umberto Galeota, Napoli 1927).

opfer fordert, da wird die öffentliche Meinung auf die so dringlich erforderlichen Maßnahmen zur Behebung dieser Not gelenkt. Und Depretis berühmt gewordenes Wort: „Bisogna sventrare Napoli" blieb nicht ohne Erfolg. Es wird eine „Società del risanamento" gegründet, die als erstes den „Rettifilo" (heute Corso Umberto) anlegt, jene breite Straße, die mitten durch das frühere Gewirr winkliger, dunkler Gassen, den Bahnhof direkt mit der Piazza Municipio verbindet. Durch die breite via Sanfelice wird von der Piazza della Borsa die Verbindung zur via Toledo hergestellt. Matilde Serao, der das Wohl und Wehe ihrer Heimatstadt so sehr am Herzen liegt, veröffentlicht im gleichen Jahre „Il ventre di Napoli", Skizzen aus dem Alltagsleben des „alten Neapels". Soziale Tendenzen, persönliche Anteilnahme an der Linderung der Not stehen im Vordergrund. So sagt sie im Schlußwort, das ihre ganze Liebe und innere Verbundenheit zum Ausdruck bringt und das daher hier vollständig wiedergegeben werden soll[22]: „Qui finisce questo breve studio di verità e di dolore. Esso è troppo piccolo per contenere tutta la grande verità della miseria napoletana; troppo piccolo, sia permesso dirlo, per contenere l'umile e fort'amore di un cuore napoletano. Opera incompleta di cronista non di scrittore, uscito come un grido dall'anima, valga come ricordo, valga come preghiera. Serva per pregare chi può, per ricordare a chi deve: non abbandonate Napoli ora che il colera è finito. Nun la abbandonate di nuovo, presi dalla politica o dagli affari, non lasciate che agonizzi di nuovo questo paese che tutti dobbiamo amare. Fra le belle e buone città d'Italia, Napoli è la più gentilmente bella, la più profondamente buona. Non la lasciate povera, sporca, ignorante, senza lavoro, senza soccorso: non distruggete, in lei, la poesia d'Italia." Während „Il ventre di Napoli" mehr als Zeitdokument gewertet werden kann und aufschlußreich für die Inspirationsquelle der Serao ist, offenbart sich ihre große Kunst als Erzählerin erst in der Novellensammlung „All'erta sentinella". Die erste gleichnamige Novelle ist die Geschichte des Vatermörders Rocca Traetta, der zu lebenslänglichem Zuchthaus auf der Insel Nisida verurteilt worden ist. Als der Sohn des Zuchthausdirektors stirbt, dem er in hündischer Treue ergeben war, dessen Bekanntschaft hier in ewiger Verbannung seinem Leben noch Inhalt und Sinn zu vergeben vermochte, unternimmt er einen Fluchtversuch, auf dem er erschossen wird. Neben der genauen, psychologischen Studie der

[22] Il Ventre di Napoli, p. 101/102.

Verbrecherseele, der die Verf. — wie man deutlich herausspürt — ihr Mitleid nicht versagen kann, ist ihr besonders die einleitende Landschaftsschilderung gut gelungen (Fuorigrotta, Bagnoli, Pozzuoli). Die geheimnisvolle, mystische Bedeutung, die den klirrenden Ketten der Gefangenen beigemessen wird (p. 15), der Eindruck, den der monotone Ruf der Wachmannschaften „All'erta sentinella!" auf die Sträflinge macht (p. 25/26) sind noch durchaus romantische Motive.

In „Terno secco" wird das Schicksalhafte und Geheimnisvolle des Lottospiels aufgezeigt, das in einem weiteren und größeren Rahmen in „Il paese di Cuccagna" zur Darstellung gelangt: Die arme Sprachlehrerin kann die ihr im Traum eingegebenen Nummern nicht spielen, da sie das letzte Geld ihrer Tochter zum Kauf von Zeichenpapier gegeben hat. Durch Vermittlung des Dienstmädchens spielt aber die ganze Nachbarschaft diese nun tatsächlich gewinnbringenden Nummern. Am eindruckvollsten ist der Dialog am Schluß zwischen Mutter und Tochter. „L'intenerimento pietoso è la nota fondamentale di „Terno secco[23]", sagt Croce.

„Trenta per cento" — die Geschichte des Bankkraches der Ruffo-Scilla — zeigt die Meisterschaft der Serao in der Schilderung von Massenszenen (der Weihnachtsmarkt p. 212 f., die Aufregung der betrogenen Bevölkerung p. 267 f.).

Ganz aus der Seele des neapolitanischen Volkes gesprochen ist die Erzählung „O Giovannino o la morte", die Geschichte einer jungen Liebe, die mit dem Selbstmord der Braut endet, als sie erfährt, daß ihr Bräutigam mit der Stiefmutter ein Liebesverhältnis unterhält[24].

3. Erzählungen soziologischen Charakters.

Das „bozzetto" und die Novelle sind die der Seraoschen Kunst adäquate Erzählungsgattung, während ihren Romanen immer etwas Fragmentarisches anhaftet, da die für sich sehr gut gezeichneten Einzelbilder meistenteils zusammenhanglos nebeneinanderstehen, und somit die Erzählung als Ganzes niemals ein organisches Kunstwerk darstellen kann. Diese Schwäche hat die Dichterin in dem von ihr selbst und von manchen Kritikern als ihr Meisterwerk bezeichneten Roman „Il paese

---

[23] L. N. I. vol. III, p. 46.

[24] „Die einzige Geschichte, die im Sinne der älteren Novellentechnik eine dramatische Zuspitzung bringt." F. Schürr, Im Handbuch der Literaturwissenschaft, a. a. O., Bd. 2.

di Cuccagna" dadurch überwunden, daß sie die Handlung der verschiedenen Personen, die einzelnen Szenen und Bilder um ein Grundthema gruppiert: Die Leidenschaft des neapolitanischen Volkes für das Lottospiel, sein Streben nach mühelosem Gewinn und Reichtum. Auf diese Weise ist die Einheit der Erzählung gewahrt, andererseits bewirkt aber diese Überspannung des Leitmotivs eine gewisse Monotonie, auf die auch Russo hinweist[25] „ma il romanzo ha qualche cosa di macchinoso nel congegno delle sue varie parti e in quella dimostrazione monotona della fatalità del „gioco del lotto".

Der künstlerische Wert wird herabgemindert durch die offensichtliche Tendenz der Verf. durch den Hinweis auf die demoralisierende Wirkung dieser Leidenschaft und auf die verheerenden Folgen für die gesamte Volksgemeinschaft, zu ihrem Teile an der Ausrottung dieses Lasters mitzuhelfen. Der Adelsstand ist vertreten durch den marchese Cavalcanti und seine Tochter Bianca Maria, der durch den wirtschaftlichen Aufschwung reich gewordene Bürgerstand durch die Fragalà, die unteren Volksschichten haben ihre Vertreter in den typischen Gestalten des neapolitanischen Straßenlebens, angefangen von den „guappi" bis zu dem Schuhputzer Michele, oder dem Handschuhmacher Gaetano; dazwischen stehen Lehrer, Ärzte, Advokaten, Bankiers usw., sie alle gehen unterschiedslos an der gleichen Leidenschaft zugrunde. Und gegen Ende wird von Don Crescenzo, dem Geschäftsführer des banco lotto, ein zusammenfassender Überblick des durch sein Spiel angerichteten Unheils gegeben. Auch in dieser „via crucis" — wie die Serao sagt, sieht Croce den Einfluß Zolas, der aber noch stärker in Anlage und Aufbau des Romans überhaupt zum Ausdruck kommt. Die Serao will mit dieser Erzählung den Beweis erbringen, daß auch Italien über literarische Motive von allgemein-menschlicher Gültigkeit verfügt, die den Themen, die Paris als Inspirationsquelle des französischen Naturalismus bietet, durchaus gleichwertig sind, und daß es nur von der Kunst des Dichters abhängt, die Fragestellung aus dem engen lokalen Rahmen hinaus auf eine weitere, universelle Ebene von allgemein gültiger Problematik zu schieben.

Die veristische Darstellungskunst der Serao findet in „Il Paese di Cuccagna" ihre klarste und schönste Ausprägung; trotz des naturalistischen Grundcharakters, der nicht zuletzt auch in der pessimistischen

[25] L. Russo: I narratori, p. 129.

Stimmung, die über dem ganzen lagert, zum Ausdruck kommt, konnte die Dichterin sich auch hier nicht von sentimental-romantischen Tendenzen gänzlich frei machen. In dem Liebesverhältnis des Dr. Amati mit Bianca Cavalcanti oder Carmela-Raffaele spielt die Leidenschaft eine entscheidende Rolle, die in Verbindung mit der Umweltschilderung das Wesen der Seraoschen Erzählungskunst überhaupt ausmacht. Ihre feine Beobachtungsgabe und dichterische Gestaltungskraft schaffen jene Bilder und Szenen, die mit unvergleichlicher Plastik die Typik des neapolitanischen Lebens aufzeigen, das im letzten Abschnitt ausführlich dargestellt werden soll. Viele dieser Motive sind, in einem größeren Zusammenhang gestellt, Wiederholungen aus ihren ersten „bozzetti" und Novellen (Il ventre di Napoli; Leggende napoletane; Terno secco usw.), in denen sie als Einzeldarstellung klarer und schöner wirken. So sagt Croce mit einem sehr treffenden Vergleich: „Ognuno ricorda di avere sovente guardato con piacere e piena approvazione gli schizzi e gli abbozzi piena di vita, coi i quali un pittore s'è venuto preparando a un gran quadro che ha in mente; e poi, innanzi al quadro compiuto, ben calcolato, ben disposto, studiato in ogni parte, di aver sentito alcunchè di freddo e come una delusione. E io confesso di preferire i bozzetti e le novelle, e fin gli articoli del ‚Ventre di Napoli', scorretti e quasi improvvisati ma spontanei, al quadro sapiente, ch'è troppo sapiente, del ‚Paese di Cuccagna'[26]."

Einen Einblick in das politische Leben Roms während der 80er Jahre will uns der über 450 Seiten starke Roman „La conquista di Roma (1885) vermitteln. Das Lebensschicksal des jungen Abgeordneten Francesco Sangiorgio rollt sich vor unseren Augen ab, zwischen zwei Polen hin- und herschwankend: Politischem Ehrgeiz und Frauenliebe. Seine psychologische Charakteranalyse ist ebenso fehlerhaft wie die Andreas in „Fantasia". Seine politischen Erfolge, um die er in zäher Verbissenheit jahrelang gerungen hat, seine Rede in der Kammer, seine provinzielle Herkunft, sein südländisches Temperament stempeln ihn im ersten Teil zu einem Tat- und Energiemenschen, der später unmöglich so wankelmütig und unentschlossen in der Liebe zu Donna Angelica sein kann. Giusso sagt[27]: „Dalla ‚Conquista' emerse in luce meridiana la constituzionale difficoltà della Serao a suscitare alla vita creature che si muo-

[26] L. N. I. vol. III, p. 53.
[27] „Nuova antologia", Feb. 1931, p. 371.

vano su di un piano diverso da quello dell'idillio: qui la ricaduta nell'oleografico è irreparabile."

Am besten ist der Serao auch hier die Milieuschilderung gelungen; die Sitzung der Kammer, der Audienzsaal von Montecitorio, die Parlamentseröffnung im Beisein des Königspaares, der Empfang im Quirinal, das Karnevalsfest im Theater „Costanzi" usw. Aber auch diesen für sich alleinstehend sehr guten Einzeldarstellungen fehlt der Zusammenhang untereinander, ein Fehler, auf den schon die zeitgenössische Kritik aufmerksam machte[28]: „È una collezione di fotografie di una precisione e di un merito incomparabili, ma ve ne sono troppe, e si ‚succedono a troppo brevi intervalli', e affogono il romanzo, e finiscono con lo stancarci."

Der Einfluß Zolas tritt wohl am deutlichsten in dem Roman „Vita e avventure di Riccardo Joanna" (1885/86) zutage, einer Erzählung aus dem journalistischen Leben, aus dem Tätigkeitsbereich der Dichterin selbst. Ihre naturalistische Darstellungskunst offenbart sich vor allem in einer alle technischen Einzelheiten erfassenden Beschreibung der Druck- und Setzmaschinen, in Angaben über den Herstellungspreis einer Zeitung usw. Das Leben des Titelhelden ist von einem gewissen Fatalismus überschattet: Sein Vater starb als Journalist in Armut und Sorgen, und auch ihn erwartet das gleiche Los, denn trotz des gegebenen Versprechens kann er dem journalistischen Beruf nicht entsagen. Sein zügelloses, zwischen Extremen hin- und herschwankendes Leben erinnert an Balzacs Rubempré. Von den übrigen Seraoschen Figuren unterscheidet ihn ein Determinismus, der wie ein Alpdruck über seinem Leben lastet: „egli non è spezzato dall'amore o dall'avidità del lucro, ma dalla sua stessa professione, mobile e come la vita ... Riccardo Joanna è vinto non dalla donna, o dal denaro, ma da un'entità misteriosa, che è la vita stessa, di qui il senso di arbitrio impalpabile che avvolge la figura di questa personaggio, situazione felicemente drammatica, che alza ‚I capelli di Sansone' tanto al disopra di ‚La conquista di Roma' ...[29]."

In den beiden zuletzt besprochenen Romanen wurde einmal das politische Leben Roms nach 1880, zum anderen der Journalismus dieser Zeit dargestellt. Die Welt des Kleinbürgertums findet ihre Abbildung in der Erzählung „La virtù di Chechina" (1884); es ist die Geschichte einer jungen Frau, die mit einem Arzt verheiratet, in ziemlich ärmlichen

[28] E. Nencioni a. a. O., p. 340.
[29] Lorenzo Giusso in „Nuova Antologia", Feb. 1931, p. 371.

Verhältnissen lebt. Während eines Sommeraufenthaltes in Frascati lernt sie den jungen und reichen marchese d'Aragona kennen und kommt mit einer ihr bis dahin völlig fremden Welt in Berührung. Erst jetzt empfindet sie mit vollem Bewußtsein die drückende Enge ihrer Umgebung. Aber je stärker der Wunsch nach dem Neuen und Unbekannten sich in ihr regt, um so deutlicher erkennt sie die Verwerflichkeit ihres Denkens und Handelns. Dieser Gewissenskonflikt, dieses Hin- und Herschwanken ist von der Serao meisterhaft analysiert worden; Gemma Feruggia sagt, daß noch niemand dem inneren Erleben einer Frau so lebendigen Ausdruck zu verleihen vermochte wie Matilde Serao, „sollevando in realtà molti veli di tenebrori e di dolcezze, di odii e di generosità, di entusiasmi e di vendette-svolgendo così la farse e i drammi, le commedie e le tragedie, le ombre e le luminosità di un'anima imbevuta di paradossi nella verità . . .[30]." Der Schluß der Erzählung ist unbefriedigend, denn die Frage nach der „virtù" bleibt unbeantwortet, oder die Antwort ist zumindest unzureichend, wenn sie damit begründet wird, daß der Eindruck der herrschaftlichen Villa, und der strenge Blick des Hauswächters Checchina zur Umkehr zwingen. Um so wahrer und echter wirkt die Milieuschilderung; von besonderem Einfühlungsvermögen zeugt die Beschreibung der Vorbereitungen, die Checchina für die Verabredung mit ihrem Geliebten trifft, ihre Sorge um ein passendes Kleid, einen neuen Hut, ihre Haarfrisur, gleichzeitig Beispiele für die veristische Darstellungskunst unserer Dichterin.

Die bisher betrachteten Werke stellen nach dem einhelligen Urteil der Kritik den Höhepunkt im künstlerischen Schaffen der Matilde Serao dar. Fassen wir kurz zusammen: Das Wesen ihrer Kunst liegt in der Milieuschilderung, in Sonderheit in der Beschreibung der Sitten und Gebräuche ihrer neapolitanischen Heimatstadt, und dem feinen Einfühlungsvermögen in die Gedankenwelt der diesem Milieu entwachsenen Menschen. Vor allem aber ist es die Welt des Kleinbürgertums, deren Sorgen und Nöte ihr besonders am Herzen liegen; sie findet ihre Gestaltung in den „bozzetti" und Novellen, die deshalb so echt und lebenswahr wirken, weil sie unmittelbar aus dem Erlebnis- und Beobachtungsbereich der Dichterin gestaltet sind. Jene kurzen Skizzen sind der ungekünstelte Ausdruck ihres südländischen Temperaments, ihrer neapolitanischen Beredsamkeit, ihrer Stimmungen und Eindrücke, mit denen sie eine Beob-

[30] Gemma Feruggia: Matilde Serao, in „Nuova Antologia", ott. 1900, p. 628/29.

achtung verbindet, die nicht nur das wirklichkeitstreue Bild zu erfassen sucht, sondern darüber hinaus den „Geist", der das Ganze bestimmt. Diese ihrer natürlichen Anlage gemäße Darstellung des Beobachteten wird durch ihre journalistische Tätigkeit in die Breite geführt und büßt in dem Maße an Ursprünglichkeit und Spontanität ein, als sie sich zur Chronik erweitert. Und aus der Berichterstattung entwickeln sich dann ihre Romane die, größtenteils verbunden mit irgendeiner Tendenz und in einen größeren Rahmen gestellt, die die Motive und Themen der „bozzetti" und Novellen wiederaufnehmen, an künstlerischem Wert aber hinter ihnen zurückstehen.

Ein offensichtlicher Bruch in ihrem literarischen Schaffen tritt um 1890 herum ein, als der Verismus durch die idealistisch-mystische Richtung abgelöst wird, an deren Entstehung und Ausbildung Bourget und der russische Roman (Dostojewski, Gorki) hervorragenden Anteil haben und als deren Vertreter in erster Linie Fogazzaro anzusehen ist. Dem Zeitgeschmack entsprechend und nicht zuletzt angeregt durch die Kritik, wendet sich auch Matilde Serao der neuen Kunstrichtung zu und wird in kurzer Zeit zu einem ihrer führenden Verteidiger. In ihrem Artikel[31] „Cavalieri dello spirito" bricht sie eine Lanze für die Kunst Fogazzaros, der kirchliche Glaubenssätze mit der Forderung wissenschaftlicher Analyse in Einklang zu bringen sucht. Ihre eigenen, in dieser Epoche unter dem Einfluß Bourgets entstandenen und in der großen Welt spielenden psychologischen Romane[32] wirken schablonenhaft und unwahr; man spürt deutlich, daß die Dichterin sich in einer ihr völlig fremden Welt bewegt. So sagt Croce[33]: „Comunque, quel gruppo di novelle e romanzi dalle trascendentali pretese psicologiche sono escogitazioni mentali, ed offrono una casistica erotica, incapace di forma artistica o poetica ch'è lo stesso." Aber im Grunde genommen ist die geistige Welt dieser Personen die gleiche, wie die der unmittelbar aus dem Erlebnis- und Beobachtungsbereich der Dichterin entstandenen Figuren der ersten Erzählungen. Nur wirken sie hier in einer anderen Atmosphäre als Konstruktionen, die nach dem gleichen Schema gezeichnet, in den verschiedenen Erzählungen sich nicht wesentlich voneinander unterscheiden, „in realtà questi pallidi ‚dandys' queste opulente dame hanno

[31] „Il Mattino", vom 8 luglio 1894. Es schlossen sich mehrere Aufsätze an, die zu dem gleichen Thema Stellung nahmen.

[32] Addio, amore!; Il castigo; die Novellensammlungen Gli amanti, Dopo il perdono, Ella non rispose; u. a.

[33] L. N. I. vol. III, p. 66.

i loro abiti tagliati nella stessa percallina di cui si vestono i ‚travets' e le fanciulle sentimentali: questi giovani dalla barba profumata e queste dalle carni marmoree sono, spesso, delle attenuate e anemizzate riproduzioni di Chiarina o di Checchina, di Giovannino e di Andrea Lieti: sotto gli sparati candidi e i busti di broccato palpitano uguali trepidazioni, uguali malinconie[34]." Die Welt des Kleinbürgertums trägt hier kosmopolitischen Charakter, ist aber nach Russo[35] nur eine Verfälschung ihrer regional gebundenen veristischen Darstellungskunst. Und das gleiche gilt in entsprechendem Maße für die mystischen Tendenzen ihrer Erzählungen, die den Einfluß Bourgets und Fogazzaros erkennen lassen, im wesentlichen aber doch nur eine neue Ausdrucksform des bigotten Katholizismus ihrer ersten Erzählungen darstellen. Sie selbst begründet ihre Hinwendung zum Mystizismus mit dem Versagen des Naturalismus. An Ojetti schrieb sie[36]: „Il naturalismo è nato dal materialismo, anzi è la forma artistica di esso. La scienza, l'abuso della scienza, ha così prostrato la fantasia, e anche l'arte che l'ha fatta serva sua", und Croce fährt fort: „E pronunciando come motti d'ordine queste parole di moda, si è volta alla fede, all'Inconosciuto, al Soprasensibile, al Mistero." So entstanden: Nel paese di Gesù (Eine Reisebeschreibung aus Palästina), „La madonna e i santi", „San Gennaro nella leggenda e nella vita" u. a.

4. Rückkehr zur ursprünglichen Inspirationsquelle.

In dem reichen literarischen Schaffen dieser Zeit ist aber das Streben unserer Dichterin nach Rückkehr zu ihrer ersten Inspirationsquelle unverkennbar. In den Romanen „La ballerina", „Storia di due anime", „Suor Giovanna della Croce" schildert sie noch einmal am Lebensschicksal eines Mädchens die Sorgen und Nöte des neapolitanischen Kleinbürgertums. Die Darstellung läßt hier aber die Einfachheit und Klarheit, die natürliche Beredsamkeit der ersten Erzählungen vermissen und in den zu ausführlichen psychologischen Analysen erkennt man deutlich die Spuren ihrer literarischen Entwicklung. Aufschlußreich über ihre neue Kunstauffassung und Zielsetzung ist das an Paul Bourget gerichtete Vorwort von „Suor Giovanna della Croce", in dem es gegen

[34] Lorenzo Giusso in „Nuova Antologia" febb. 1931, p. 373.
[35] „I Narratori", p. 130.
[36] Zit. nach Croce L. N. I. vol. III, p. 69.

Schluß heißt[37]: „E, qui, io volontariamente e austeramente rinunzio a piacere e a sedurre coloro che chieggono, nelle opere d'arte, la bellezza delle linee e dei colori, la grazia della gioventù, il fascino della ricchezza; rinunzio a lusingare coloro che domandano il rinnovellamento di quella eterna storia di amore, che tutti hanno raccontata e che tutti racconteranno ancora: io rinunzio a transcinare coloro che intendono di ritrovare nelle pagine dei libri, ancora una volta, le vittime sublimi e i carnefici implacabili della passione. Nella maturità dei miei anni, le verità, intorno a me, si fanno più limpide e più luminose: io veggo meglio la mia strada: io conosco meglio il mio compito ... vi sono fatti umani, sconosciuti il cui carattere ha profondità non misurabili: vi sono storie nel mondo, che farebbero fremere di stupore, e di dolore, se tutte si potessero narrare ... I miei occhi mortali hanno visto questa folla e fra la folla hanno scorto i visi degli eroi solitarii: il mio spirito ha inteso il vincolo di tenerezza, con questi ignoti patimenti: le lacrime della pietà sono sgorgate del mio cuore: e se le mie mani di lavoratore e di artefice, di altro scrivessero, dovrebbero essere maledette!" Diese programmatischen Ausführungen sind aber nur eine konkrete Formulierung und Zusammenfassung der Prinzipien, die sie bereits in ihren ersten Erzählungen unbewußt und spontan anwandte, die aber, bewußt als theoretische Forderung auf die Erzählung übertragen, ihren Kunstwert herabmindern. Der Höhepunkt ihres literarischen Schaffens ist mit der innerhalb der veristischen Kunstrichtung entstandenen Heimatdichtung erreicht. Lorenzo Giusso sagt[38]: „La sua grande anima borghese non poteva distaccarsi da quel suo mondo tutto umano e popolare di sofferenti, di umili, d'innamorati; non poteva abitare che all'ombra dei quartieri più squallidi e gelidi della miseria decente, non poteva sprigionarsi dalle sue terrazze strapiombanti sul mare, dai suoi vicoli tumultuanti di folle povere e illuse; e deviazione era ogni suo alontanamento, dal quale essa tornava figliuola prodiga, a ricoverarsi nel mondo della sua schietta inspirazione."

---

[37] p. XIV—XV.

[38] „La grande borghese: Matilde Serao"; in „Nuova Ant." febb. 1931, p. 377.

III. Neapel und seine Menschen in der Schilderung durch Matilde Serao.

Die Stärke der Seraoschen Darstellungskunst liegt in der Umweltschilderung, die am klarsten in den Erstlingswerken zutage tritt, die daher auch vornehmlich dem 2. Teil dieser Arbeit zugrunde gelegt werden sollen; sie offenbaren am sinnfälligsten die innere Anteilnahme, die enge Verbundenheit unserer Dichterin mit ihrer Heimatstadt und ihren Bewohnern, sie vor allem sicherten ihr einen Platz in der Literaturgeschichte und darüber hinaus im italienischen Geistesleben überhaupt. Michels sagt in seiner Untersuchung über die intellektuelle Zentralisation bzw. Dezentralisation der einzelnen europäischen Länder[1]: „Italien steht an gleichmäßiger Verteilung seiner großen Leute Deutschland und in gewissem Sinne auch England noch voran. Ein De Amicis, ein Lombroso, ein Arturo Graf wirkten in Turin; ein Giacosa, ein Boito in Mailand; Carducci und Pascoli in Bologna; Matilde Serao in Neapel, Fogazzaro in dem kleinen Vicenza."

Neapel und seine Menschen sind das Grundthema im literarischen Werk der Matilde Serao, und wenn auch zeitweise andere Tendenzen sich stärker in den Vordergrund schieben, so klingt es doch in den einzelnen Schaffensperioden in irgendeiner Weise immer wieder durch. Und selbst jene Erzählungen, deren Themen außerhalb des heimatlichen Rahmens liegen, weisen doch die gleiche Methode des Schaffens und Gestaltens auf. Immer versucht die Dichterin, das Wesentliche, das Eigentlich-Bestimmende zu erfassen, nicht rationell, sondern intuitiv. Diese Intuition, vereint mit echt südländischer Spontanität, charakterisiert ihre Heimatdichtung und stempelt sie zum Kunstwerk. Auch in ihren Romanen mit psychologisch-mystischen Tendenzen finden wir oft Einzelbilder von künstlerischer Schönheit, sei es in der Typisierung der Landschaft oder einzelner Nebenpersonen, die in der Abwicklung der Handlung zwar als störend empfunden werden und eben nur als Einzeldarstellungen, aus dem Zusammenhang gelöst, zur Wirkung

[1] Robert Michels: Italien von heute. Leipzig 1930, p. 248.

kommen. Pancrazi sagt[2]: „Molte sue pagine giova rileggere estraendole dal racconto, e badando soltanto al rapido disegno o alla ‚macchia' delle figure, al suono del dialogo, al colore, all'immagine ... Riportare qualcuna di quelle pagine, mi sembra che qui giovi più del discorso critico." Und so will auch der 2. Teil dieser Arbeit im wesentlichen eine Sammlung charakteristischer Einzelbilder geben, eine Art Anthologie sein, die die Kunst unserer Dichterin auf konkrete Art verdeutlichen sollen. Die einzigartige Naturschönheit Neapels betrachtet sie als ein Gnadengeschenk Gottes: „Ognuno sa che Iddio, generoso, misericordioso e magnifico Signore, ha guardato sempre con un occhio di predilezione la città di Napoli. Per essa ha avuto tutte le carezze di un padre e di un innamorato, le ha prodigato i doni più ricchi, più splendidi che si possano immaginare. Le ha dato il cielo ridente ed aperto, raramente turbato da quei funesti pensieri e scioglientisi in lagrime che sono le nubi; l'aria leggera, benefica e vivificante che mai non diventa troppo rude, troppo tagliente; le colline verdi, macchiate di case bianche e gialle, coperte dai giardini sempre fioriti; il vulcano fiammeggiante ed appassionato; gli uomini belli, buoni, indolenti, artisti ed innamorati; le dame piacenti, brune amabile e virtuose; i fanciulli ricciuti, dai grandi occhi neri ed intelligenti. Poi, per sugellare tanta grazia, le ha dato il mare. Ma si soggiunge che il Signore Iddio, dandole il mare, ha saputo quel che si faceva. Quello che sarebbero i Napoletani, quello che vorebbero, egli conosceva bene e nel dar loro la felicità del mare, ha pensato alla felicità di ognuno. Questo immenso dono è saggio, è profondo, è caratteristico. Ogni bisogno, ogni inclinazione, ogni pensioro, ogni corpo, fantasia, trova il suo cantuccio, dove si appaga, il suo piccolo mare nel grande mare[3]."

1. Allgemeines Bild Neapels und seiner Bewohner.

Und neben dieses liebevoll gezeichnete Bild Neapels soll das des neapolitanischen Volkes gestellt werden, bevor auf die charakteristischen Grundzüge beider Bilder im einzelnen eingegangen wird. In „Il ventre di Napoli" heißt es: „Ebbene, a questo popolo eccezionalmente meriodionale, nel cui sangue s'incrociano e si fondono tante gentili, poetiche, ardenti eredità etrusche, arabe, saracene, normanne, spagnuole, per cui

[2] Pietro Pancrazi: Scrittori italiani dal Carducci al D'Annunzio. Bari 1937, p. 118.

[3] „La leggenda di Napoli" (1907), p. 42/43.

questo ricco sangue napoletano si arroventa nell'odio, brucia nell'amore e si consuma nel sogno: a questa gente in cui l'immaginazione è la potenza dell'anima più alta più alacre, inesauribile, una grande fantasticheria deve essere concessa. — È gente umile, bonaria, che sarebbe felice per poco e invece non ha nulla per essere felice; che sopporta con dolcezza, con pazienza la miseria, la fame quotidiana, l'indifferenza di coloro che dovrebbero amarla, l'abbandono di coloro che dovrebbero sollevarla."

Im literarischen Werk unserer Dichterin konnten wir zwei Hauptgruppen unterscheiden, einmal Erzählungen, in denen die Umweltschilderung vorherrscht, zum anderen solche mit psychologischen und mystischen Tendenzen. Der zweiten Gruppe kommt innerhalb unserer Untersuchung nur eine sekundäre Bedeutung zu, da die Dichterin in ihr über die heimatliche Grenze hinaus bewußt kosmopolitische Interessen vertritt. Wie bereits im allgemeinen Überblick hervorgehoben worden ist, sind ihre Personen hier blutleere, psychologisch oft unwahre und verzerrte Gestalten, nur eine komplizierte Konstruktion auf der Grundlage der ursprünglichen Gefühls- und Gedankenwelt, die der Zeichnung ihrer neapolitanischen Menschen zugrunde liegt, wie wir sie aus den ersten „bozzetti" kennen. Um so gelungener ist aber oft die Landschaftszeichnung und auch für die anderen Erzählungen dieser Art gilt, was Nencioni von „Cuore infermo" sagte[4]: „Ma se le figure del quadro son poco italiane, e meno napoletane, il fondo, il paesaggio è veramente napoletano."

2. Die Technik der Landschaftszeichnung.

Die Landschaftszeichnung ist fast immer der Stimmung der Personen angepaßt. Andrea und Lucia („Fantasia") fassen ihren Plan zur Flucht am Strande von Bagnoli an einem trüben, regnerischen Herbsttage, der der sonst so frohen und heitern Landschaft einen traurigen, melancholischen Zug verleiht, so daß sich ihnen unwillkürlich ein Vergleich mit dem nordichen Landschaftsbild aus Shakespeares Hamlet aufdrängt. In einer kurzen, knappen Skizze versteht es Matilde Serao, die Stimmung dieser Landschaft festzuhalten: „Il paesaggio, deserto, era avvolto nella umidità acquitrinosa. Dinnazi a loro Nisida, l'isola dei galeotti, si faceva nera sul fondo chiaro dell'orizzonte. Lì sotto, il mare

[4] In „Nuova Antologia", 15. Agosta 1883.

era bruno, torbido, come se fossero venute a galla tutte le mostruosità livide del fondo: lontano, verso Baia, diventava di un bianco argenteo e gelato. Alle loro spalle, la trattoria dei Bagnoli aveva tutte le sue finestre chiuse, il pergolato nudo; la facciata gialla si macchiava per la pioggia. Poi, dietro, si allargava, bigia, incassata fra le colline, la pianura dei Bagnoli, dove i soldati vengono a fare le manovre, dove i duellanti napoletani vengono a battersi" (p. 305).

Auch die verzweifelte Stimmung Domenico Marescas (Storia di due anime) soll durch die Beschreibung eines außergewöhnlich stürmischen Frühlingsabends unterstrichen werden. Als er sich von dem Diebstahl und der Flucht seiner Frau überzeugt hat — mit der er eine Ehe führte, die von vornherein zum Scheitern bestimmt war — und nun auch seine Werkstatt völlig ausgeplündert und zerstört vorfindet, bricht er körperlich und seelisch zusammen. Seiner inneren Aufregung entspricht das Bild des über der Stadt tobenden Unwetters: „Tutta la sera, una pioggia scrosciante accompagnate da larghe raffiche di vento, una improvvisa e violente bufera di equinozio primaverile, aveva battuto le vie e le case napoletane; verso le colline già verdi e odorose, qualche tuono rumoreggiava, mentre in città, nelle vie deserte, allagate di vasti specchi d'acqua nerastra, per la ineguglianza del selciato, i lamponi a gas diffondevano delle fantastiche, vacillanti luci gialle. Gli scrossi di pioggia ora rallentavano, quasi cessavano, per riprendere. dopo pochi minuti, con ira maggiore; il vento ora ravvolgeva a turbine la pioggia, come un gorgo, ora la sbatteva sul volto come uno schiaffo. Laggiù, verso Santa Maria la Nova, verso Santo Maria dell'Aiuto, non un viandante, non un'ombra: altro che il fracasso del temporale, più intenso nelle strade anguste, coi vortici di pioggia che vi si ingolfavano, col turbine del vento che vi si angustiava dentro" (p. 216).

Das Landschaftsbild im allgemeinen ist vornehmlich ein dynamisches; allgemeine Motive der dynamischen Schilderung sind das Entstehen und Vorübergehen von Naturphänomenen wie z. B. Sonnenauf- und -untergang, das Heraufziehen und Abklingen eines Gewitters usw. Doch finden sich in ihrer Beschreibung häufig noch die Merkmale des statischen Landschaftsbildes, das rein visuell ein Bild neben das andere stellt, aber bei aller Schönheit und Ausdrucksfähigkeit dem Leser niemals gänzlich das eigentliche Erlebnis einer Landschaft zu vermitteln vermag. Die Perspektive bleibt fast immer die gleiche: Der Mensch steht auf einer Anhöhe und läßt seinen Blick frei über die Landschaft

schweifen. So z. B. auch Marcello in „Cuore infermo": „Dal terrazzino, nel bel villaggio bianco e verde, sulla collina fiorita, Marcello guardava Napoli, la città che si svolgeva sotto i suoi occhi" (p. 343).

Das statische Landschaftsbild, das mit dem Reiz der Ferne arbeitet, ist romantisch. Aber schon Bernardin de Saint Pierre und Chateaubriand bemühten sich, darüber hinaus mit Hilfe olfaktorischer Reize den „Geist" der Landschaft wiederzugeben, das eigentliche Erlebnis zu vermitteln.

Bei der Seraoschen Landschaftsschilderung spielt das atmosphärische Element eine wichtige Rolle. Meistens ist es das verbindende Glied zwischen den einzelnen Bildern oder soll den Reiz der Landschaft überhaupt erhöhen und verdeutlichen. Das gleiche Landschaftsbild wird oft unter verschiedenem atmosphärischen Aspekt gesehen. Als charakteristisches Beispiel für diese Landschaftszeichnung soll hier für viele andere folgendes Bild aus „Cuore infermo" angeführt werden: „Ogni tanto le nuvole a massi di un cielo torbido, di un meriggio autunnale, si riunivano, si accumulavano; il sole scompariva, un'aria bigia cadeva sull'immenso panorama, cangiandolo in un momento ... Le colline si facevano brune, come se un'ombra se le prendesse; quella di Posillipo malinconica, s'incupiva di più; su quella di San Martino, il forte di Sant'Elmo sembrava più aspro, più grigio, più duro coi suoi profili severi di pietra, neppure allietato dalla leggiera trina di merli bianchi con cui spicca sul cielo il vicino convento; su quella di Capodimonte, il palazzo reale rimaneva solitario, coi suoi tetti rossi, i parafulmini sottili, le finestre tutte chiuse ... Come il sole si celava, tutto questo bianco si faceva grigio, prendeva un aspetto di torrente impetuoso, pietrificato d'un tratto! Pareva che la vita si assopisse per istanti! Un silenzio triste succedeva al chiasso della città. Sotto la collina fiorita, la stazione centrale allungava le sue quattro braccia; si succedevano senza interruzione i locali bassi e grossi, le piramidi di carbon fossile, le file dei vagoni fermi sulle rotaie le macchine fermate, i piccoli trafori ... Tutto questo si adombrava nella tetraggine plumbea che pioveva dalle nuvole; tutto il movimento di questa natura umanizzata si arrestava come un petto colossale che si fermasse dal respirare in un minuto d'ansietà" (p. 344/45).

Und dann das gleiche Bild im Sonnenschein. Diese sehr feine Kontrastierung enthüllt den ganzen Zauber der neapolitanischen Landschaft: „Ma come il raggio di sole si faceva strada fra le nuvole, a poco a poco la sua luce bigia trasformava quell'aspetto. Prima erano le colline che

s'innalzavano in una apparizione nella luce; le casine spiccavano, come un dado, una pietra miliare fra l'alta erba; fra le colline di Posillipo e Santacroce un ponticello in pietra, sopra un burrone, un ponticello della curva ardita, si rilevava; sul Vomero la rossa villa Floridiana, un dono reale ad una reale amante, rideva con sorriso d'amore; sulle mura cupe di Sant'Elmo si distinguevano le larghe tracce di una vegetazione verde che metteva una primavera in quella decrepitezza; due finestre del palazzo reale di Capodimonte si accendevano di raggi animando quella facciata uniforme, dall'architettura rigida e pesante. E tutta Napoli, dalla costa per l'erta alle colline, pareva riprendesse il suo movimento ondulatorio, coi flutti bianchi, allegri, che si gonfiavano, sovrastano l'uno all'altro, straripando, con un crepitio di torrente, diffondendo le case, i palazzi, le chiese da tutte le parti; presso il mare il campanile del Carmine si slanciava, svelto, coi suoi quattro piani a finestruole che lo fanno rassomigliare stranamente al giucattolo grandioso di un bimbo-gigante; nel centro della città, la cupola della Spirito Santo in maiolica gialla e azzura, brillava tutta; mentre le frecce, le croci, le banderuole si illuminavano come singolari gioielli aerei. In quella luce che la sollevava, la città si scuoteva e si destava, ricominciava a vivere . . ." (p. 345).

Was wäre aber Neapel ohne das Meer? Ihm vor allem verdankt es den Zauber seiner Naturschönheiten. Matilde Serao sieht in der bevorzugten Lage am Golf ein beonderes Gnadengeschenk Gottes. Fast immer wieder finden wir in der Landschaftszeichnung einige Hinweise auf das Meer, dessen einzelne Bewegungsphasen sie meisterhaft darzustellen weiß. So in dem oben angeführten Herbstbild aus „Cuore infermo": „Il mare agitato pareva immobile, la lontananza non lasciando vedere il moto delle onde; era nero con un orlo bianchiccio di spuma . . . Dal mare, quasi nascessero dal bianco orlo di spuma, le onde delle case salivano alte, crescenti, addosandosi, urtandosi, accavallandosi rovinando le une sulle altre, con una inondazione vastissima, allagando la pianura della costa, occupando l'erta ascendendo, con un movimento continuo d'invasione verso le colline, sommergendo tutto, divorando il verde, rosicchiando le colline, mettendo del bianco dapertutto" (p. 344).

Sehr schön ist die Beschreibung eines heißen Augusttages, der die feine Beobachtungsgabe unserer Dichterin unter Beweis stellt: „Il mare era di un azzurro bruno, quasi nero, dai riflessi di metallo in fusione; nel piccolo porto del Granatello, ammarrate le barche e le barcacce, coperte di tela bianca, sotto cui dormivano pesantemente i marinai ed i

pescatori; la caserma dei Granili rifulgeva, quasi arroventata, nei mattoni rossi della sua facciata; tutte le ville di Portici, bianche, rosee, gialle, brune, erano quiete, silenziose, chiuse le finestre, abbassati i trasparenti di tela dipinta, per attenuare quell'ambiente infuocato. Dalla estrema punta di Napoli, inondata, affogata con le sue case in un oceano di luce, sino al nero promontorio di Capri, la natura fremeva in un impeto di vita moltiplicata ed acuta, si contorceva nel supremo spasimo di un amore cupo e disperato" (p. 7/8).

Und daneben ein regnerischer Augusttag in Neapel, der gleichzeitig zeigen soll, wie unsere Dichterin mit olfaktorischen Reizen zu arbeiten versteht: „Con fragor triste scrosciava la pioggia di estate sul selciato, mentre due larghi rigagnoli giallastri discendevano ai lati della via Nardones e nell'aria era quell'odor nauseante solforoso dei temporali di agosto. In piazza San Ferdinando le carrozze da nolo, dal soffietto levato, erano tutte lucide di pioggia, stillanti acqua da tutte le parti: bagnati sino alle ossa, grondavano di pioggia i lunghi e magri cavalli dalla testa abbassata: raggricchiati, col cappellaccio sformato sugli occhi, col capo abbassato sul petto, con le mani convulsamente ficcate nelle tasche dello sdrucito cappotto, i cocchieri riecevano pazientemente l'ondata che cadeva dall cielo; e tutto era triste, intorno, il palazzo reale, la piazza, il porticato e la chiesa di San Franzesco di Paola, la Prefettura, il comando di Piazza e i grandi caffè, tutto triste, malgrado la grandezza e i tanti lumi accesi dietro i cristalli, triste anche la maestosa mole del teatro San Carlo, tutto il notturno paesaggio avvolto nella fragorosa burrasca che non aveva posa, traendo dalla stanchezza, nuova forza a batter case, strade e uomini" (Il paese di Cuccagna, p. 275).

3. Villa communale.

Sorrent zur Zeit der Orangenblüte (p. 320), die Prachtvillen der Riviera di Chiaia (p. 40), Capodimonte, Posillipo, alles Bilder, die nur als Einzeldarstellung, aus dem Zusammenhang der Erzählung gelöst, zur Wirkung kommen. In seiner Einfachheit und Echtheit sicher eines der schönsten Bilder ist das der Villa Comunale, das auch noch für unsere heutige Zeit Gültigkeit haben könnte. „Poca gente alla Villa. In quei primi giorni di marzo, nel cominciare della primavera, dopo un inverno eccezionalmente rigido non ci si affidava ancora al bel tempo. Poi era un martedì; e la Villa si vede piena solo nelle domeniche. Nei

viali passava qualche coppia esotica, qualche istitutrice inglese che li attraversava per recarsi alla casa principesca della Riviera o di Posillipo, dove la chiamava la sua dura occupazione; qualche vecchietto lento, qualche giovannotto elegante, venuto lì per ragioni misteriose di convegno. Attorno alla musica tre o quattro gruppi di nutrici tarchiate, vestite a colori vivaci, con la pettinessa di argento; bambinaie con la cuffietta e il grembiule bianco; cameriere vestite con l'abito smesso e il cappellino vecchio della signora, rimodernato; allegre compagnie di fanciuletti vispi, belli, vestiti di flanella bianca, coi cappelli buttati indietro sulle testoline, si perseguitano, corrono dietro al loro cerchio, saltano intorno alla trottola. Qualche signora è seduta all'ombra del suo ombrellino, solitaria, con lo strascico raccolto intorno alla sedia di ferro. Una fanciulla francese legge a suo padre il ‚Figaro'. E lontano, nell'ultimo viale, presso il mare, nel sole, passa il carrozzino-letto, spinto a mano da un servo, coperto da un manto di velluto azzurro con gli stemmi ricamati agli angoli, dove una principessina toscana, bionda, rosea, ventenne, fa trascinare il suo bel corpo paralizzato" (p. 95/96).

4. Bilder aus dem Alltagsleben.

Reizvolle, malerische Bilder aus dem Alltagsleben ihres geräuschvollen und doch so sympathischen Neapels zeichnet die Dichterin in „Il ventre di Napoli": Es ist nachmittags gegen 5 Uhr. Ein ungestümes Klingeln und Geläute auf den Straßen kündigt die Heimkehr der Ziegenherden an. Der Hirt hat Mühe, seine Schutzbefohlenen zusammenzuhalten. Vor jeder Haustür wollen sie stehen bleiben. Schließlich treibt er eine Ziege in den Hof und beginnt sie zu melken, während das Dienstmädchen neben ihm steht und ihn überwacht. Oft verfolgt auch die Hausfrau vom Fenster aus selbst den Vorgang; traut sie auch ihrem Dienstmädchen nicht, so läßt sie den Hirten mit seiner Ziege bis ins 3. Stockwerk, oder wo sie sonst gerade wohnt, heraufkommen und unmittelbar vor ihrer Tür auf dem Treppenabsatz vollzieht sich die Prozedur des Melkens, meistens dann im Beisein der ganzen Familie. Danach steigt der Hirt mit seiner Ziege die Treppe wieder hinunter und setzt seinen Heimweg fort, nicht ohne Mühe und viel Lärm seine verstreuten Ziegen wieder zusammentreibend. Unser Dichterin sagt mit leicht spöttischem Ton: „In tutte le città civili queste vacche non si vedono per le vie: il latte si compra nelle botteghe pulite e bianche di marmi. — A Napoli, no: è troppo pittoresco il costume, per abolirlo. Nessun muni-

cipio osa farlo. La gran riforma, in venticinque anni, è stata che non potessero girare per le strade i maiali, come era prima permesso" (78/79).

Ein anderes Bild aus dem Straßenleben Neapels des vorigen Jahrhunderts: „Alla mattina, se avete il sonno leggiero, fra i tanti rumori napoletani, udirete uno scampanìo in cadenza che ora tace, ora incomincia dopo breve intervallo: e insieme un aprire a chiuder porte, uno schiuder di finestre e di balconi, un parlare, un discutere a voce alta dalla strada e dalle finestre. Sono le vacche che vanno in giro per un paio d'ore, condotte ognuna da un vaccaro sudicio, per mezzo di una fune: le serve comprano i due soldi di latte, attardandosi sulla soglia del portone, litigando sulla misura; molte di non aver fastidio di far le scale, calano dalla finstra un panierino dove ci è un bicchiere vuoto e un soldo, e da sopra protestano che è troppo poco, che il vaccaro è un ladro e fanno risalire il panierino con molta precauzione per non versare il latte; poi abattono rabbiosamente le finestre" (76/77). — Noch heute kann man beobachten, wie aus den Mietshäusern des 5. und 6. Stockwerkes an einer langen Schnur ein Korb heruntergelassen wird, um die verschiedenen Waren der „venditori ambulanti" aufzunehmen. Die Post wird in fast allen großen Häusern auf diese Weise in Empfang genommen.

Weiterhin beschreibt sie das bunte Leben und Treiben zur Marktzeit in der via Toledo, wo jeder möglichst offensichtlich in buntem Durcheinander seine Ware feilbietet und mit den nötigen Anpreisungen im heimatlichen Dialekt nicht spart. „Qui il romanzo sperimentale potrebbe anche applicare la sua tradizionale sinfonia degli odori, poichè si subiscono musiche inconcepibili: l'olio fritto, il salame rancido, il formaggio forte, il pepe pestato nel mortaio, l'aceto acuto, il bacalà in molle. Nel mezzo della sinfonia della Pignasecca, vi è il gran ‚motivo' profondo e che turba, la vendita del pesce, specialmente del tonno in pieno sole, su certi banchi inclinati, di marmo. Alla mattina il tonno va a ventisei soldi e il pescivendole grida il prezzo con orgoglio: ma, come la serva arriva, per il declinare dell'ora e della merce, il tonno scende a ventiquattro a una lira, a diciotto soldi, la gran nota sinfonica del puzzo ha raggiunto il suo apogèo" (p. 81/82).

5. Die Elendsviertel.

a) Santa Lucia.

Zu den schlimmsten Elendsvierteln gehörte damals der jetzt sauberste und modernste Stadtteil Santa Lucia, dessen Beschreibung

durch unsere Dichterin heute noch für jene winkligen Gassen und Gäßchen in der Nähe des untern Hafens oder Bahnhofs zutreffen könnte. Hier wird noch auf der Straße auf offenem Feuer gekocht, während die Kinder den Kochtopf umlagern und warten, bis ihnen die Mutter ihre Portion in einem verbeulten Napf zuteilt. Matilde Serao schreibt von Santa Lucia:

„In quella strada, all'aria aperta, tutto si fa: il bucato e la conserva di pomidoro, la pettinatura delle donne e la spulciatura dei gatti, la cucina e l'amoreggiamento, la partita a carte e la partita alla morra. La strada di Santa Lucia appartiene ai ‚luciani', che fanno il loro comodo. Le quattro viottole cieche che salgono da Santa Lucia verso la collina, valgono i ‚fondaci' del quartiere Mercato, per il luridume: i cavalcavia uniscono le case pencolanti e sbuzzanti, le cordicelle vanno da un balcone all'altro, un lumicino innanzi a una madonnina nera illumina soltanto la viottola, dove va a cadere tutto il sudiciume di quella gente. — Non vi è più marciapiede, verso il mare: i ‚luciani' se lo pigliano tutto, per le nasse e per le fiasche dell'acqua sulfurea. Nell'estate, anzi, dormono sul marciapiede o sul parapetto e brontolano contro colui che osa passare e svegliarli! Verso le case, non ci si accosta nessuno: lì, per scherzo, volano i torsi di spighe e le buccie dei fichi, e le cantine mettono le ‚tavolelle' pei bevitori, nella via" (p. 83/84).

b) Via dei Mercanti.

Sehr genau und ausführlich schildert sie weiter das alte Neapel mit seinen Elendsvierteln, mit seinen vor Schmutz fast unpassierbaren Gassen. Aber trotz der realistischen Darstellung wirkt ihre Schilderung niemals abstoßend, denn deutlich liest man zwischen den Zeilen das tiefe Mitgefühl der Verfasserin. Was diese vor Unrat strotzenden Gassen voneinander unterscheidet, ist größtenteils nur der verschiedene Gestank, während sie alle gleich schmutzig und dunkel sind wie die Via dei Mercanti, von der sie sagt: „Sarà larga dieci palmi, tanto che le carrozze non ci possono passare, ed è sinuosa, si torce come un budello, la case altissime la immergono, durante le più belle giornate, in una luce scialba e morta: nel mezzo della via il ruscello è nero, fetido, non si muove, impantanato: è fatto di liscivia e di saponata lurida, di acqua di maccheroni e di acqua di minestra, una miscela fetente che imputridisce. In quella strada dei Mercanti, che è una delle principali del quartiere Porto, c'è di tutto: botteghe oscure, dove si agitano delle ombre, a vendere di tutto,

agenzie di pegni, banchi lotto; e ogni tanto un portoncino nero ogni tanto un agiporto fangoso, ogni tanto un friggitore, da cui esce il fetore dell'olio cattivo, ogni tanto un salumaio, dalla cui bottega esce un puzzo di formaggio che fermenta e di lardo fradicio" (p. 3/4).

c) Gradelle di Santa Barbera.

Oder eine andere Straße, die sogenannte „Gradelle di Santa Barbara", die sich von den anderen dadurch unterscheidet, daß man sämtliche Abfälle ohne Rücksicht auf die Passanten aus den Fenstern wirft: „da una parte e dall'altra abitano femmine disgraziate, che ne hanno fatto un loro dominio, e per ozio di infelici disoccupate nel giorno o per cupo odio contro l'uomo, buttano dalla finestra, su chi passa, buccie di fichi, di cocomero, spazzatura, torsoli di spighe; e tutto resta su questi gradini, così che la gente pulita non osa passarvi più" (p. 5/6).

Und die Bevölkerung dieser Elendsviertel ist trotz aller Not und Armut nicht niedergedrückt und verzweifelt, vielmehr scheint die sie umgebende, sonnige Natur einen viel größeren Einfluß auszuüben. Wie treffend drückt hier unsere Dichterin einen für den Neapolitaner wesentlichen Charakterzug, seine starke Kohärenz mit der Außenwelt[5], in folgendem Bild aus: „Questo popolo ama i colori allegri, esso che adorna di nappe e nappine i colori nei giorni di festa, che porta i fazzoletti scarlatti al collo, che mette un pomidoro sopra un sacco die farina per ottenere un effetto pittorico e che ha creato un monumento di ottoni scintillanti, di legni dipinti, di limoni fragranti, di bicchieri e di bottiglie, un monumentino che è una festa degli occhi: il banco dell'acquaiuolo. Questo popolo che ama la musica e la fa, che canta così amorosamente e così malinconiosamente, tanto che le sue canzoni dànno uno struggimento al cuore e sono la più invincibile nostalgia per colui che è lontano, ha una sentimentalità espansiva, che si diffonde nell'armonia musicale" (p. 13).

6. Kulinarische Spezialitäten.

Anspruchslos ist der Neapolitaner auch in seiner Nahrung. Matilde Serao gibt uns einen bis ins einzelne gehenden Überblick der verschiedenen Volksspeisen, von den „fragaglia" bis zur „scapece" und nicht nur mit genauer Beschreibung der Zubereitung, sondern auch des Kaufpreises, der 2 soldi höchstens für maccheroni überschreitet. Die kulina-

[5] Der Jaensche I1-Typus.

rische Spezialität Neapels aber ist die „pizza", eine Art Kuchen mit Tomaten, Knoblauch und anderen Gewürzen zubereitet. Sie erzählt, wie eines Tages ein geschäftstüchtiger Neapolitaner auf die Idee kam, auch in Rom eine „pizzeria" zu eröffnen. Nach Anfangserfolgen stand das Geschäft aber bald still: „pianta esotica, morì in questa solennità romana." Anders aber in Neapel: „È vero, infatti: la ‚pizza' rientra nella larga categoria dei commestibili che costano un soldo, e di cui è formato la colazione o il pranzo di moltissima parte del popolo napoletano. — Il ‚pizzaiuolo' che ha bottega, nella notte, fa un gran numero di queste schiacciate rotonde, di una pasta densa, che si brucia, ma non si cuoce cariche di pomidoro quasi crudo, di aglio, di pepe, di origano: queste pizze, tagliate in tanti settori da un soldo, sono affidate a un garzone che va a vendere in qualche angolo di strada, sovra un banchetto ambulante: e lì resta quasi tutto il giorno, con questi settori di ‚pizza' che si gelano al freddo, che s'ingialliscono al sole, mangiati dalle mosche. Vi sono anche delle fette di due centesimi, pei bimbi che vanno a scuola; quando la provvigione è finita, il ‚pizzaiuolo' la rifornisce sino a notte. — Vi sono anche per la notte, dei garzoni, che portano sulla testa un grande scudo convesso di stagno entro cui stanno queste fette di ‚pizza', e girano pei vicoli e dànno in un grido speciale, dicendo che la ‚pizza' ce l'hanno col pomidoro e con l'aglio, con la ‚muzzarella' e con le alici salate. Le povere donne, sedute sullo scalino del ‚basso', ne comprano e cenano, cioè pranzano, con questo solo di ‚pizza' " (p. 23/24).

Und eine besondere Leckerei ist der „soffritto": „dei ritagli di carne di maiale cotti con olio, pomidoro, peperone rosso, condensati, che formano una catasta rossa bellissima all'occhio, da cui si tagliano delle fette: costano cinque soldi. In bocca, sembra dinamite" (p. 30).

Der Geschmack des Neapolitaners scheint bis auf unsere heutigen Tage sich kaum geändert zu haben, denn besonders im Sommer in den späten Abendstunden kauft er noch gern ein „soffritto" von den mit grünen Blättern geschmückten Tisch des Straßenhändlers, der in Erkenntnis der richtigen Lage seine Ware meistenteils vor einer Osteria feilbietet.

7. Der Aberglaube.

a) San Giovanni e San Pantaleone als Heiratsvermittler.

Eine wichtige Rolle spielt im Leben des neapolitanischen Volkes der Aberglaube, der aus der religiösen Einstellung heraus erklärt werden

muß. In dem Streben nach Glück, nach mühelosem Gewinn, sucht man Unterstützung bei jenen überirdisch-mystischen Mächten, die in der lebhaften Phantasiewelt des vorstellungsbegabten Neapolitaners konkrete Form und Gestalt anzunehmen scheinen. „E il sacro si mescola col profano", sagt unsere Dichterin. So glaubt man, daß San Giovanni dem jungen Mädchen den ersehnten Mann vermittelt, wenn es neun Abende hintereinander um Mitternacht von einem Balkon aus in vorgeschriebenen Sprüchen seine Bitte vorträgt. Am neunten Abend erscheint dann am Himmel ein feuriger Balken mit der tanzenden Salome, die den Namen des zukünftigen Gatten verkündet. Auch San Pasquale wird als Heiratsvermittler angesehen. Ein besonderer Beschützer der jungen Mädchen ist San Pantaleone, insofern er ihnen nämlich die gewinnbringenden Nummern des Lottospieles mitteilt, damit sie die zur Heirat erforderliche Aussteuer kaufen können. Auch zu ihm muß man neunmal hintereinander um Mitternacht beten in einem Zimmer bei geöffneter Tür und offenem Balkon und nach dem „Ave" und dem „Pater" jedesmal folgende Formel sagen: San Pantaleone mio — per la vostra castità — per la mia verginità — datemi i nummeri, per carità! (p. 39.) — Am neunten Abend hört man dann plötzlich die Schritte des Heiligen, der durch Klopfzeichen die zu spielenden Nummern anzeigt. Am 4. oder 5. Abend sollen manche Mädchen bereits so aufgeregt sein, daß sie ohnmächtig zusammenbrechen; andere behaupten, am neunten Abend den Heiligen gesehen und gehört zu haben, nur habe ihnen zum Gelingen des Experimentes der erforderliche Glaube gefehlt.

b) San Gennaro.

In einer Form hat sich in Neapel der Aberglaube bis auf den heutigen Tag erhalten: in der Verehrung des San Gennaro. Und wer einmal am 19. September dem pompös aufgezogenen Schauspiel beigewohnt hat, dem wird diese religiös fanatische Atmosphäre unvergeßlich bleiben, die gleichsam wie ein Alpdruck auf den Versammelten lastet, die bangend und drohend zugleich die Verflüssigung des Blutes erwarten, in der sie ein Vorzeichen für ein glückliches oder unglückliches Jahr sehen. Matilde Serao sagt von diesem heiligen Mirakel (p. 35/36): „Del miracolo di San Gennaro, fate le altre meraviglie? Quelle vecchie abitanti del Molo che si pretendono sue discendenti, che invadono l'altar maggiore, che non lasciano accostarsi nessuno, che gridano il ‚Credo' mentre si attende il miracolo, e ogni volta che lo ricominciano, alzano il tono,

sino all'urlo, che si dimenano come ossesse, che lo gratificano di ‚vecchio dispettoso, vecchio impertinente, faccia verde', quelle sono la superstizione evidente, nevvero? Ma il buon popolo napoletano, così ingenuo, così infantile, crede a tanti altri miracoli! Vi è il piede di sant'Anna che si mette sul ventre delle partorienti che non possono avere il figlio; vi è l'olio che arde nelle lampada, innanzi al corpo di san Giacomo della Marca, nella chiesa di Santa Maria la Nuova, e che fa passare i dolori di testa; vi è il bastone di San Pietro che si venera nella chiesa sotteranea di Sant'Aspreno, primo vescovo di Napoli, ai Mercanti; ..."

c) Die „jettatura".

Im Alltagsleben kommt der „jettatura" (Hexerei) große Bedeutung zu; so glaubt man, daß es Unglück bringe, von ausgegossenem Öl zu sprechen, von einem zerbrochenen Spiegel oder auf einen Löffel hinzuweisen, der mit einem Messer über Kreuz liegt u. dgl. m. Die Neapolitaner glauben an einen Geist, der in verlassenen Häusern herumspukt, vor allem an den „monaciello", einen Knaben, der je nachdem er in einem weißen oder roten Gewand gesehen wird, Glück oder Unglück bringt. Diese Geister geben den „assistiti" die gewinnbringenden Nummern des Lottospiels ein, die sie an die Spieler weitergeben: „gli ‚assistiti' sono una razza di gente stranissima, forse in buona fede, forse scrocconi, che mangiano poco, bevono acqua, parlano per enigmi, digiunano prima di andare a letto e hanno le visioni. Talvolta i giuocatori delusi bastonano ‚l'assistito', poi gli cercano perdono. Anche i monaci hanno le visioni. Ce ne era un famoso a Marano, presso Napoli: ci andava la gente in pellegrinaggio. Un altro giovane, era al convento di San Martino: anche famoso. Talvolta i giuocatori sequestrano il monaco, lo battono, lo torturano. Uno ne morì. Prima di spirare pronunziò dei numeri: li giuocarono, uscirono, mezza Napoli vinse al lotto, poichè il ‚Roma' aveva riportati questi numeri" (p. 40/41)[6].

d) Der „assistito".

Verehrt, gefürchtet und gehaßt zugleich wird Pasqualino de Feo, der „assistito", der in „Il paese di Cuccagna" eine so unheilvolle Rolle spielt,

[6] Eine ähnliche Geschichte wird von dem Kapuzinermönch Pacifico erzählt, der unter dem Pontifikat Gregors XVI. (1831—46) den Kirchenstaat um eine halbe Million Scudi geschädigt, denn seine Vorhersagen sollen sich immer erfüllt haben. Als er vom Papst deswegen aus Rom ausgewiesen wurde, rächte er sich mit der Vorhersage eines „quaterno", der von ganz Rom gespielt, auch tatsächlich herauskam.

der von den „cabalisti" fast zu Tode gemartert wird, als die von ihm angegebenen Nummern niemals gewinnen. Welch beherrschenden Einfluß er aber auszuüben vermochte, das erfahren wir schon bei seinem ersten Auftreten im Hause Fragalà anläßlich der Kindtaufe. Meisterhaft beschreibt unsere Dichterin die Aufregung, die sein Erscheinen in der Festversammlung verursacht, deren Aufmerksamkeit sich zum Entsetzen der Hausfrau Luisella Fragallà immer stärker auf seine Person konzentriert; denn jeder weiß, daß er einmal in die Lage kommen kann, seine Kunst in Anspruch nehmen zu müssen. In wenigen Strichen zeichnet Matilde Serao das Mystische, Geheimnisvolle, Abstoßende dieser schon äußerlich grauenerregenden Person: „L'assistito aveva finito di mangiare e di bere, ora si riposava tranquillo, girando intorno il suo sguardo vago, incerto, non sapendo che cosa farsi delle sue mani scarne e giallastre; un po di sangue gli era salito alle guancie smunte, spuntando sotto la barbaccia nera; ma era un colorito malaticcio, a strie, un colorito di sangue guasto, di sangue povero, di sangue che è stato o è consumato da una febbre che non si guarisce. Eppure così brutto, sporco, miserabile, ignobile come era, l'assistito aveva concentrato su se tutti gli sguardi, intenti dell'assemblea; sguardi di curiosità, di lusinga, di ossequio, di speranza, sopratutto sguardi di rispettoso spavento, uno spavento fantastico che traluceva specialmente dagli occhi feminili" (p. 52).

e) Die Wahrsagerin.

Zauberkraft wird vor allem gewissen Frauen zugesprochen. Ein junges Mädchen, das die Liebe eines Mannes gewinnen will, wendet sich an die „fattucchiera"; diese verbrennt ein Haarbüschel, stellt ein Pulver her mit allerlei geheimnisvollen Zutaten, das dem Manne in den Wein gestreut wird, und die gewünschte Wirkung soll nicht ausbleiben. Wer einen Prozeß gewinnen will, muß die Zunge des gegnerischen Advokaten lähmen, indem er in eine Schnur fünfzehn Knoten knotet und unter furchtbaren Verwünschungen den Fluch des Teufels heraufbeschwört. Und dergleichen Ratschläge mehr, besonders für Liebende, die mit ihrem Liebhaber nicht zufrieden sind, erteilt die Wahrsagerin. „La ‚fattura' ha uno sviluppo larghissimo; tutto una letteratura strana, talvolta ignobile, di scongiuri e di preghiere; ha una classificazione, per le anime timide e per le anime audaci; ha una diffusione in tutti i quartieri; ha un soccorso per tutte le necessità sentimentali e brutali, per tutti i desideri gentili e cruenti" (p. 42).

8. Die Leidenschaft für das Lottospiel.

Und so wenden sich auch Carmela und Annarella (P. d. C.) an die fattucchiera Chiarastella, die eine, um ihren Liebhaber, den camorrista Raffaele, an sich zu fesseln, die andere, um ihren Mann vom Laster des Lottospieles abzubringen. Überzeugend und eindrucksvoll analysiert unsere Dichterin die Gefühls- und Gedankenwelt der beiden Frauen, als sie vor der Zauberin stehen. Im Grunde sind sie von der Aussichtslosigkeit ihres Unternehmens überzeugt. Die geheimnisvolle Atmosphäre, das seltsame Gebaren der Alten erfüllt sie mit mit beängstigendem Grauen. Beide fühlen in ihrem Innern, daß sie sich hier übernatürlichen Kräften anvertrauen, die ihnen niemals eine Linderung ihrer seelischen oder materiellen Not bringen können, „andavano, sentendo più grave il peso della loro vita sventurata, temendo di aver oltrepassato i limiti che alle pie creature umane si concede, temendo di aver attirato sul capo delle persone che amavano la misteriosa vendetta di Dio" (p. 257). Sehr anschaulich ist das Bild der fattucchiera selbst, einer Frau von mittlerer Größe, anfangs der 40er Jahre, mit feinen langen Händen, deren spitze, stark hervortretende Knochen eine seidenweiche, glänzende Haut überdeckt. Der kleine Kopf mit den pechschwarzen Haaren und mit der von einer tiefen Falte durchfurchten Stirn scheint unmittelbar auf dem Körper zu ruhen, der in seinen ganzen Bewegungen etwas Automatisches hat. Am auffallendsten aber sind die Augen, graugrün wie die einer Meerkatze, funkelnd und durchdringend; diesem forschenden Blick, verklärt durch geistige Ekstase, enthüllt sich jedes menschliche Geheimnis. Durch die Beschreibung der Kleidung versteht unsere Dichterin den unheimlichen, sonderbaren Eindruck noch zu verstärken: „Portava un vestito di lana nera, assai semplice, nel taglio delle vesti che portano le popolane, tal quale: solo era guarnito di bottoni di seta bianca e un nastro di seta bianca le pendeva dalla cintura, in un fiocco e due lunghi capi, sul fianco. Il bianco e il nero sono i colori del voto alla Madonna Addolorata. Un grosso, ritorto corno di corallo rosso le pendeva dal collo, attaccato a un cordoncino sottile di seta nera: e nei suoi gesti a scatto la fattucchiera toccava con le dita, ogni tanto, questo corno! Stava seduta, accanto a una larga tavola di noce, su cui era posata una scatola di ferro di acuto lavoro artistico, una scatola di lavoro antico, chiusa: accanto ad essa un grosso gatto nero raccolte le zampe sotto la pancia, dormiva" (p. 252).

Der Aberglaube erklärt die leidenschaftliche Hingabe des Neapolitaners an das Lottospiel, das über ganz Italien verbreitet ist, aber in keiner anderen Stadt bis in unsere heutige Zeit hinein die Bedeutung spielt wie in Neapel. „Ebbene, provvidenzialmente, per un lato, il popolo napoletano rifà ogni settimana il suo grande sogno di felicità, vive per sei giorni in una speranza crescente, invadente, che si allarga, esce dai confini della vita reale: per sei giorni il popolo napoletano sogna il suo grande sogno, dove sono tutte le cose di cui è privato, una casa pulita, dell'aria salubre e fresca, un bel raggio di sole caldo per terra, un letto bianco e alto, un ‚comò' lucido i maccheroni e la carne ogni giorno, e il litro di vino e la culla pel bimbo e la biancheria per la moglie e il cappello nuovo per il marito. — Tutte queste cose che la vita reale non gli può dare, che non gli darà mai, esso le ha, nella sua immaginazione, dalla domenica al sabato seguente; e ne parla e ne è sicuro, e i progetti si sviluppano, diventano quasi una realtà, e per essi marito e moglie litigano o si abbracciano. — Alle quattro del pomeriggio, nel sabato, la delusione è profonda, la desolazione non ha limiti: ma alla domenica mattina la fantasia rimbalza, rinfrancata, il sogno settimanale ricomincia. Il lotto, il lotto è il largo sogno che consola la fantasia napoletana; è l'idea fissa di quei cervelli infuocati; è la grande visione felice che appaga la gente oppressa; è la vasta allucinazione che si prende le anime" (45/47).

Matilde Serao nennt das Lottospiel eine ansteckende Geisteskrankheit, unter der ausnahmslos alle Volksschichten leiden: sie überträgt sich vom einfachen Schuhflicker, der oft gleichzeitig das Amt des Portiers ausübt, auf seine Kundin, die arme Näherin, die ihm ihre Schuhe zum Ausbessern bringt, von ihr auf den Laufjungen der benachbarten Wirtschaft, der sie an seinen Wirt weitergibt, der nun seine Gäste ansteckt, die sie dann wieder in die verschiedenen Häuser, Fabriken und Wirtschaften tragen, ja selbst bis in die Kirchen. Und alle spielen in der Hoffnung, einmal aus ihrer Armut befreit zu werden, von all den täglichen Nöten und Sorgen, die sie bedrücken, aus denen sie nur einen Ausweg über die gewinnbringenden Nummern des Lotto sehen. Die Brutstätte dieses Übels sind vor allem jene Arbeitsstätten, wo mehrere in Gruppen zusammenarbeiten, sei es in der Fabrik, wo die schlechtbezahlten Arbeiter die Glücksnummern untereinander weitergeben, oder sei es in der Schneiderstube, wo die Mädchen ihre wenigen „soldi" zu gemeinsamem Spiel zusammenlegen. Aber auch Bürgerstand und Aristokratie sind

von der gleichen Leidenschaft besessen; hier gibt es keine sozialen Unterschiede. In „P. d. C." sehen wir mit den Augen des marchese Cavalcanti die einzelnen Spieler im banco lotto des don Crescenzo (p. 155). Am Freitagabend und Sonnabendfrüh erreicht das Spielfieber seinen Höhepunkt. „La folla era di tutte le condizioni, di tutte le età, con tutta la varietà dei volti umani, belli e brutti, sani e malaticci, lieti, dolenti, stupefatti, ebeti, una folla venuta da tutte le strade, là intorno, dalle Chianche della Carità e dalla Corsea, dal Chiostro San Tommaseo di Aquino e dal piccolo rione del Consiglio, da Toledo, e da Vico San Liborio" (p. 156). Aber der Zustrom zu den einzelnen Lottogeschäften ist verschieden; obwohl es auch in den entlegensten Gassen mindestens ein „ufficio" gibt, so konzentriert sich doch der Hauptverkehr in den Geschäftsvierteln der via Toledo. Wie der Schuhputzer Michele, der Finanzsekretär Domenico Meyer, Carmela, die Geliebte des camorrista, so warten auch in der gleichen Reihe am Schalter des Don Crescenzo der Baron Annibale Lamarra, der weitgereiste, von Börsenspekulationen lebende Ninetto Costa, der Advokat Marzano. Nur in der Höhe des Einsatzes unterscheidet sich ihr Spiel. Während die ersteren durchschnittlich nicht mehr als 2—3 Lire setzen, spielen die anderen oft über 1000 Lire. Wie verschieden die Beträge auch sind, alle spielen sie mit geliehenem Geld, sie alle bringen ihrer Spielleidenschaft das gleiche Opfer, ihres und ihrer Angehörigen Lebensglück. Die gleiche Hoffnung beseelt sie, aber auch dasselbe Geschick erwartet sie unterschiedslos: der vollständige, moralische und materielle Ruin. Und wer einmal dieser Leidenschaft verfallen ist, entrinnt ihr nicht mehr; eine Rettung ist unmöglich. So bittet die sterbende marchesa Cavalcanti ihre Tochter Bianca Maria, nachsichtig gegen ihren Vater zu sein und sich geduldig in das Unabänderliche zu fügen: „Non giudicare tuo padre, figliuola mia ... Lasciaalo in questo suo sogno; non lo tormentare ... ma rispetta questo vecchio, che ha per solo desiderio la nostra felicità e che me uccide per questo, che ti farà soffrire atrocemente, sempre essendo nobile e generoso. Abbi pietà di tuo padre, intendi?" (p. 230/231.) Dieses Vermächtnis stellt sie höher als ihr persönliches Lebensglück: sie verzichtet auf die Heirat mit dem Dr. Amati und wird ebenso wie ihre Mutter ein Opfer der Spielleidenschaft ihres Vaters.

Und die gleichen Gedanken finden wir bei Annarella, die mit Hilfe eines Zaubermittels ihren Mann vor dem sicheren Untergang retten möchte. Die ganze Erfolglosigkeit dieses Versuches kommt ihr ange-

sichts der geheimnisvollen Vorbereitungen der Zauberin zu vollem Bewußtsein. Im Grunde war sie von vornherein von der Aussichtslosigkeit überzeugt; nur ihrer Schwester zuliebe hat sie sich dazu verleiten lassen. Nun erkennt sie aber in dieser Zuflucht ein Auflehnen gegen den Willen Gottes, denn sie weiß, daß ihr Mann niemals diesem Laster wird entsagen können. „Ella gliela aveva letta, negli occhi subitaneamente inferociti, un giorno di sabato, l'indomabilità di quel vizio; ella lo aveva visto maltrattare i suoi figli, con quella rabbia compressa di chi è capace anche di maggiore brutalità. E quella fattura, vedete, quella fattura così paurosa nei suoi preludii, nella sua composizione, le sembrava un altro gran passo dato sulla vita di una oscura catastrofe" (p. 254).

Wie im allgemeinen Teil bereits erwähnt wurde, hat die Kritik diesen Fatalismus, der ausnahmslos die Personen in „Il paese di Cuccagna" beherrscht, oft gerügt. Zweifellos handelt es sich um eine Überspannung des Leitmotives. Andererseits ist es aber gerade auf diese Weise der Serao gelungen, wesentliche Charakterzüge des Neapolitaners klar und deutlich herauszustellen: Seine bedingungslose Hingabe an eine Sache, sei sie gut oder schlecht, seine Aufgeschlossenheit und Leichtgläubigkeit, die Resignation, mit der er das Unabänderliche auf sich nimmt. Daneben aber erscheinen viele kleine, charakteristische Merkmale, die, in diesem Zusammenhang angeführt, das Bild als ganzes abrunden und verdeutlichen. Immer wieder wird die Kinderliebe des Neapolitaners deutlich gemacht. Wie eindrucksvoll ist das Bild, als Luisella und Cesare Fragalà vor der Wiege ihres neugeborenen Kindes stehen oder Annarella, die Frau des Handschuhmachers, die kaum ihre beiden noch lebenden Kinder zu ernähren vermag und doch ihr jüngstes nicht vergessen kann, das ihr auf so tragische Weise entrissen wurde. Die Eltern des Dr. Trifari, einer der führenden Männer der cabalisti, haben ihr ganzes Leben lang nur für das Studium ihres Sohnes gearbeitet und selbst, als dieser sie um Haus und Hof gebracht, sie veranlaßt hat, die heimatliche Scholle zu verlassen und zu ihm nach Neapel zu ziehen und ihnen schließlich noch die letzten Spargroschen nimmt, um nach Amerika fliehen zu können, da können sie ihm doch noch verzeihen, als er ihnen sein Unglück auseinandersetzt. Sie selbst aber müssen nun in hohem Alter ihre bäuerliche Lohnarbeit wieder aufnehmen. „Andiamo a giornata", sagt der alte Trifari einfach und schlicht, dem unabänderlichen Schicksal sich fügend.

Unsere Dichterin sagt warnend und verurteilend vom Lottospiel:

„Ma come tutti i sogni troppo pronunziati, il lotto conduce alla inazione ed all'ozio; come tutte le visioni, essa porta alla falsità e alla menzogna; come tutte le allucinazioni, esso conduce alla crudeltà e alla ferocia; come tutti i rimedi fittizi che nascono dalla miseria, esso produce miseria, degradazione, delitto. — Il popolo napoletano, che è sobrio, non si corrompe per l'acquavite, non muore di ‚delirium tremens'; esso si corrompe e muore al lotto. Il lotto è l'acquavite di Napoli" (p. 53/54).

Interessant ist, unter welchen Umständen die verschiedenen Nummern in Umlauf gesetzt werden. Besonders pflegt man Träume in Zahlen umzudeuten, die das ersehnte Glück verwirklichen sollen. Die Deutung geschieht nach dem „Chiave dei sogni" oder der „smorfia", die jeder auch des Lesens unkundige Neapolitaner kennt und anzuwenden weiß. Hat man beispielsweise von einem Toten geträumt, so muß man die Zahl 47 spielen, spricht dieser, 48, weinte er, 65 u. dgl. m. Eine Frau spricht von der Liebe ihres verstorbenen Mannes, fügt aber hinzu, daß diese doch nicht so groß gewesen sein könne, denn sonst wäre er ihr schon im Traum erschienen, um ihr die Nummern zu geben, denn er weiß, daß sie arm sei und müsse ihr daher helfen.

Die eigentliche „cabala" versucht aber mit mathematisch-wissenschaftlicher Methode die Glücksnummern festzustellen und spielt besonders innerhalb der oberen Gesellschaftsschichten eine wichtige Rolle. Dem „assistito" und „monaco", über deren Bedeutung an anderer Stelle bereits besprochen wurde (p. 86/87), kauft man gegen hohe Bezahlung ihre Geheimnisse ab. Viele aber spielen mit unerschütterlichem Glauben Jahre und Jahrzehnte hindurch jede Woche die gleichen Zahlen, die oft als Erbe vom Vater auf den Sohn übergehen. Von einem „portinaio" erzählt man, daß er 40 Jahre hintereinander erfolglos gespielt habe und seine Nummern gerade in der Woche gewonnen haben, als er sie zum ersten Male vergesesn hatte zu spielen; aus Gram und Ärger soll er gestorben sein. Wer aber nur sehr wenig Geld hat, für den besteht die Möglichkeit, im „gioco piccolo" zu spielen, das meistenteils in Händen von Frauen liegt und, obwohl gesetzlich verboten, in den untersten Volksschichten sehr verbreitet ist. Unsere Dichterin charakterisiert diese Frauen folgendermaßen: „Una di queste, sudicia, lacera, porta in una lunga tasca, sotto la gonnella, un registro: viene il giocatore o la giocatrice, deposita due soldi e dice i numeri: in cambio ha un pezzetto di carta sporca dove sono scritti col lapis i numeri e la promessa, invariabile: uno scudo l'ambo, quaranta scudi il terno. La donna compie il suo giro

nel quartiere, tutti la conoscono, tutti sanno che mestiere fa, tutti l'aspettano: denunziarla? Nessuno l'oserebbe, è una benefattrice" (p. 64). Kommen sie wirklich einmal in die Lage, Gewinne auszahlen zu müssen, dann verschwinden sie spurlos. Werden sie von der Polizei verhaftet, so büßen sie ihre Strafe ab, um ihr Geschäft dann von neuem zu beginnen. Die Spielleidenschaft des Neapolitaners kennt keine Grenzen: „Il popolo napoletano giuoca per quanto più ha denaro. Per quanto sia povero, trova sempre sei soldi, mezza lira, al sabato, da giuocare; ricorre a tutti gli espedienti, inventa, cerca, finisce per trovare la sua massima miseria non consiste nel dire, che non ha pranzato, consiste nel dire: ‚Nun m'aggio potuto jucà manco un viglietto'; chi ascolta ne resta spaventato. Fra il venerdì sera e il sabato mattina, è tutto un agitarsi di gente che vuol giuocare e che non ha denari; gli operai si fanno anticipare una giornata, le serve rubano orrendamente sulla spesa, i mendicanti nelle vie crescono smisuramente dal vernerdì al sabato, quello che si può ancora vendere, si vende, quello che si può impegnare, s'impegna" (p. 61/62).

9. Typen des neapolitanischen Alltaglebens.

a) Das „gioco piccolo" und die Geldverleiherin.

Eine ähnliche Rolle wie die Frauen des „gioco piccolo" spielt die Geldverleiherin, die uns Matilde Serao sehr anschaulich beschreibt: „ ‚Donna Carmela' è una donna grassa e grossa che esercita per lo più una professione di lusso, rammenda merletti, trapuntisce le grandi coltri di bambagia che si usano a Napoli, coperte di teletta rossa, ricama in oro sul velluto: infine una professione per la forma, che la lascia godere di lunghi ozii; ma la sua vera professione è il prestar quattrini alla povera gente, ‚Donna Carmela' è verbosa e affettuosa in questo primo colloquio con la povera donna: la rincora, la compatisce, se occorre, le confessa di esser stata egualemente alle strette, e la manda via tutta racconsolata, con le cinque lire, vale a dire con quattro lire e mezzo. Il prestito è fatto per otto giorni, l'interesse è di due sodi per lira, si paga anticipato: quindi sulle cinque lire, la povera donna lascia cinquanta centesimi. Gli otto giorni passano, le cinque lire da restituire la povera donna non le ha, allora, tutta rossa di vergogna, prega ‚donna Carmela' di contentarsi di un altra settimana d'interesse, cinquanta centesimi: ‚donna Carmela' non dice nulla e intasca i dieci soldi! Così

passano quattro, cinque, fino a dieci settimane, senza che la povera donna abbia mai potuto riunire le cinque lire: e ogni lunedì le tocca pagare l'interesse del dieci per cento ogni otto giorni: e dopo la quinta settimana ‚donna Carmela' è diventata una iena, bisogna pregarla perchè non gridi, perchè'non faccia delle scene, essa vuole il suo denaro, vuole ‚il suo sangue' l'interesse non le serve, le servono i quattrini del capitale . . ." (p. 67/69).

Und um ihre Gelder einzutreiben, ist ihr jedes Mittel recht; sie schreckt vor keinem Skandal zurück. Zahlt der Arbeiter nicht, so denunziert sie ihn bei seinem Brotherrn und niemand wagt, sich ihr zu widersetzen oder sie gar um das Geld zu betrügen: „l'onestà del popolo napoletano non è neppur capace di truffare un'usuraia. Non le danno neppur torte nelle sue escandescenze: e cercano sempre di mansuefarla" (p. 70).

Auch die eigentlichen Pfandhäuser pflegen mit der gleichen Skrupellosigkeit vorzugehen, da sie an keine gesetzlichen Tarife gebunden sind; größtenteils werden sie ebenfalls von Frauen geleitet.

Einen Geldverleiher anderen Stils lernen wir in „Il paese di Cuccagna" in Don Gennaro Parascandolo kennen, „l'uomo alto, forte, simpatico, con una fisonomia spirante onestà, lealtà, bontà, una persona la cui stretta di mano aveva qualche cosa di energicamente affettuoso, una persona il cui sorriso rincorava la gente più scorata, una persona il cui sguardo incorragiava a vivere, un uomo richissimo . . ." (p. 36). Seine Lebensarbeit galt seinen drei Söhnen, die alle drei in jugendlichem Alter an Diphtherie starben. Seit dieser Zeit liegt ein Schatten über seinem Leben, trotz allen Reichtums, trotz aller Verehrung, die er bei seinen Mitmenschen genießt. Wie er sein Geschäft zu führen versteht, beschreibt Matilde Serao in einem besonderen Kapitel (VII. Gli affari di don Gennaro Parascandolo). Wo er auch immer erscheint, sei es bei der Taufe im Hause Fragalà, sei es beim Karnevalfest in via Toledo, überall steht er im Mittelpunkt des Interesses, „con quella tendenza all'adorazione della ricchezza che è in tutti ma specialmente nella gente meridionale" (p. 37).

b) Die Dienstmagd.

In dem Kapitel „Quello che guadagnano" (Ventre di Napoli) beschreibt Matilde Serao bis in alle Einzelheiten den Lebensstandard der einzelnen Handwerker, die nur mit Mühe ihren Lebensunterhalt fristen. Ihre besondere Anteilnahme gilt den weiblichen Dienstboten. Folgendes

Bild zeugt von dem tiefen, verständnisvollen Mitleid: „La serva napoletana si alloga per dieci lire il mese senza pranzo: alla mattina fa due o tre miglia di cammino dalla casa sua alla casa dei suoi padroni, scende le scale quaranta volte al giorno, cava dal pozzo profondo venti secchi di acqua, compie le fatiche più estenuanti, non mangia per tutta la giornata e alla sera si trascina alla casa sua, come un'ombra affranta. Ve ne sono di quelle che pigliano due mezzi servizi, a sei lire l'uno, e corrono continuamente da una casa all'altra, continuamente rimproverate per le tardanze. Ne ho conosciuta una, io, si chiamava Annarella, faceva tre case al giorno, a cinque lire: alla sera era inebetita, non mangiava, morta dalla fatica, talvolta non si svestiva per addormentarsi subito.

E tutti gli altri mestieri ambulanti femminili lavandaie. pettinatrici, stiratrici a giornata, venditrici di ‚spassatiempo' rimpagliatrici di seggiole (mpagliaseggie), mestieri che le espongono a tutte le intemperie a tutti gli accidenti, a una quantità di malattie, mestieri pesanti o nauseanti, non fanno guadagnare a quelle disgraziate più di dieci soldi, quindici soldi al giorno. Quando guadagnano una lira, le miserelle, fanno economia e si maritano" (p. 17 f.). Und mit der Heirat ist der Höhepunkt im Leben dieser armen Kreaturen erreicht. Auch sie werden einmal jenes höchsten fraulichen Glückes teilhaftig, das die Liebe der werdenden Mutter zu geben vermag. Nach der Heirat aber, mit der Zahl der Kinder wächst das Elend, die Not, die Sorge um das tägliche Brot, und doch vergessen sie niemals ihre Mutterpflichten, „e come tutte le altre madri temono le carrozze, il fuoco, i cani, le cudate. Sono sempre inquiete, agitate, mentre servono" (p. 20). Und beispielhaft ist jene Mutter, die, selbst erkrankt, trotz ärztlichen Einspruchs ihrem zweijährigen Sohn die Muttermilch nicht entzieht, da ihr keine anderen Nahrungsmittel zur Verfügung stehen. Und als er stirbt, ruft sie weinend aus: „figlio mio, figlio mio, io t'aveva da accide, io t'aveva da fa murì! O che mamma cana che ssò stata! Figlio mio, e chi m'aspetta cchiù, la sera, mocc'a porta?" (p. 20)[7].

c) Der Schuhputzer.

Matilde Serao ist die große Zeichnerin der Typen des neapolitanischen Straßenlebens, die sie in wahrhaft meisterhaften Skizzen festhält, wirkungsvoll vor allem durch Betonung charakteristischer Einzel-

[7] O mein Sohn, mein Sohn, ausgerechnet ich mußte Dich töten, durch mich mußtest Du sterben! Was für eine Rabenmutter bin ich gewesen! O mein Sohn, wer erwartet mich nun abends vor der Tür?

heiten. So beispielsweise im folgenden Bilde des Schuhputzers der Hinweis auf die Schläge an den Putzkasten, um die Aufmerksamkeit der Passanten auf sich zu lenken. Wer den aufgeweckten, meistens zu aufdringlichen neapolitanischen „lustrino" kennt, weiß, daß ein ganz besonderes Ereignis vorliegen muß, wenn er so tief in Gedanken versunken ist, daß er diese Schläge vergißt. Wir finden ihn in Erwartung der Ziehung: „Uno dei primi era stato un lustrino, con la sua cassetta: un vecchio gobbo, sciancato, che sollevava la cassetta sul fianco più alto, piegato in due, avvolto in una vecchia palandrana verdastra, tutta macchie, tutta toppe, con un berretto senza visiera, abbassato sugli occhi. Sotto l'androne del palazzo dell'Impresa il lustrino aveva per terra la cassetta, egli stesso si era sdraiato per terra, come se aspettasse gli avventori ma dimenticava di battere quei due colpi secchi di spazzola, sul legno, per richiamare la clientela: e con una lunga lista di bollette in mano, assorto profondamente, la sua faccia gialla e contorta di vecchio rachitico aveva una intensità di passione che la trasformava; mentre innanzi a lui come l'ora si approssimava, continuava a passare gente e dal cortile sorgeva un brusìo di voci napoletane, fra stridule e grasse" (p. 4).

d) Der Gymnasialprofessor.

Sehr anschaulich schildert sie den Typ des Gymnasialprofessors in „Trento per Cento": Allesandro de Peruta, neben seiner Lehrtätigkeit am Gymnasium mit Geschichtsvorlesungen in der „Scuola normale" beauftragt, fristet nur mit Mühe seinen Lebensunterhalt, zumal er noch für seine in der Provinz lebende Mutter und Schwester zu sorgen hat. Schon äußerlich macht er einen bemitleidenswerten Eindruck: klein, rachitisch, mit übermäßig großem Kopf und gelber Gesichtsfarbe, noch erbärmlicher wirkend im Vergleich zu der Handarbeitslehrerin Clorinda Fasulo, „una grossana alta e ridente, dalle grosse guancie lucide e colorite, dal vestito di lana stretto tanto che pareva crepitasse, a ogni minuto, a ogni movimento delle spalle rotonde, a ogni movimento delle braccia rotonde come pali" (p. 167). Seine ganze Pedanterie zeigt sich, als er die 700 Lire der Fasulo auf der banca Ruffo-Scilla einzahlt. Das Bewußtsein, eine so hohe Geldsumme bei sich zu tragen, läßt ihm schon auf dem Wege zur Bank keine Ruhe mehr. Immer wieder greift er an seine Tasche, um sich zu vergewissern, daß er das Geld noch nicht verloren hat. Ebensosehr beschäftigt ihn aber auch der Gedanke des hohen Zins-

fußes, den diese Bank zahlt. Als er dann aber die Aufmachung sieht, die Art der Handhabe des Geschäftsverkehrs, da besteht für ihn kein Zweifel mehr, daß die hier eingezahlten Gelder restlos verloren sind.

Matilde Serao strebt eine Reform des Erziehungswesens an, indem sie auf die finanzielle Notlage der Lehrkräfte hinweist, die zwangsläufig die von ihr beschriebenen Typen schaffen muß.

Einen ganz anderen Professorentyp finden wir in „Il paese di Cuccagna": ein ehemaliger Priester, der seine Stellung als Lehrer verliert, weil er den Schülern die Examensthemen gegen hohes Geld verkauft hat. Und als das Lottospiel auch ihn völlig zugrunde gerichtet, entschließt er sich, Protestant zu werden, ein Entschluß, der ihm zwar nicht leicht fällt, aber in seinen Augen den einzigen Ausweg aus seiner verzweifelten Lage darstellt. Daß die Erziehung der Jugend, die in den Händen solcher Lehrer liegt, reformbedürftig ist, bedarf keines Kommentars. Meisterhaft auch hier die Beschreibung der äußeren Person, die schon Rückschlüsse auf den Charakter zuläßt: „Immediatamente, vedendolo, si indovinava il prete spretato. Sulle guancie sempre rase era cresciuta una folta barba nera; ma i capelli tagliati corti sulla fronte e cresciuti male sulla chierica conservavano una piega ecclesiastica; ma la forma della mano in cui il pollice un po'curvo pareva attaccato all'indice; ma il gesto con cui egli si assoggettava meglio gli occhiali sul naso; ma l'altro gesto involontario con cui si passava due dita nel goletto, come se si allargasse il collarino pretino assente; ma il modo di guardare, facendo cadere lo sguardo dall'alto, era tutto un insieme die linee, di moti, di atti così evidentemente clericale, che si capiva subito il suo carattere" (p. 68).

e) Die „venditori ambulanti".

Ein Straßenbild Neapels würde unvollständig sein, ohne Berücksichtigung der „venditori ambulanti", die heute vielleicht noch der lebendigste Ausdruck der neapolitanischen Volksseele sind. Wenn sie auch im Laufe der Zeit sich immer mehr den Forderungen der Fremdenindustrie angepaßt haben, so ist der ursprüngliche Charakter ihres Geschäftemachens doch der gleiche geblieben. Noch heute feilschen und handeln sie mit dem Fremden mit einer Hingabe und Überzeugung, daß man sich nicht übervorteilt fühlt, auch, wenn man zuviel bezahlt hat. Ihr südländisches Temperament, eine angeborene Beredsamkeit leisten ihnen dabei wesentliche Hilfe. Das Geld spielt in ihrem Leben die ent-

scheidende Rolle; hinzu kommt aber besonders im Verkehr mit Fremden das Bewußtsein, von Fortuna zwar weniger reich mit materiellen Glücksgütern gesegnet zu sein, um so mehr aber mit geistigen Fähigkeiten, die ihnen eine gewisse Überlegenheit sichern, die sie oft auch bis zur Skrupellosigkeit ausnutzen. Für den Neapolitaner haben sie heute nicht mehr die gleiche Bedeutung wie früher, als sie noch das Straßenleben beherrschten, wie aus folgendem eindrucksvollen Bild der Rosenverkäufer hervorgeht: „Nelle piazze umide e scure dei quartieri bassi, da Santa Maria la Nova a piazzetta di Porto, da Piazza San Giovanni Maggiore a piazza Santi Apostoli, in tutti quei rioni fra popolari e claustrali, fra borghesi e archeologici, andavano girando i venditori ambulanti di rose: certi venditori curiosi, dalla grande canestra piena di rose recise e di rose in pianticelle, il cui terriccio delle radici è avvolto in una folla di cavolo, dalla lunga voce così patetica, che arriva al cuore di tutte le fanciulle sentimentali. Il venditore di rose arriva in una delle piazzette, sempre bagnate, sempre sporche di un acqua nera, posava per terra la sua canestra di rose e cantava, cantava con la voce melanconica, a distesa: Sone belle le rose, sono belle le rose e dalle botteghe, dai portoni, dai balconi spuntavano le teste delle donne, attirate dalla lunga cantata, mesta ma piena di una malinconia, quasi sofferente voluttà. E chiunque aveva quattro soldi, tre soldi, un solo soldo, comperava quelle rose, in pianticelle per adornarne le terrazzine, il balcone, o le rose recise per metterle innanzi alla immagine della Madonna e dopo, quando appassivano per isfogliarle nei cassettoni della biancheria. Il venditore di rose, venduta una parte della sua mercanzia, levava su la canestra, sul capo, e allontanandosi, riprendeva alla lontana, il suo ritornello triste e voluttuoso, dove si decantava la beltà della rose“ (p. 186).

10. Das neapolitanische Kleinbürgertum.

a) Seine Hilfsbereitschaft.

Ein besonderes Kapitel, das bezeichnenderweise den Titel „La Pietà“ führt (Ventre di Napoli) — widmet unsere Dichterin der Psyche der neapolitanischen Frau des Kleinbürgertums. Sie will die urprüngliche, gesunde Gefühlswelt aufzeigen, in der diese einfachen Menschen leben, die so arm an materiellen Lebensgütern, an Seelengröße aber die sozial Höherstehenden bei weitem überragen, und deren Altruismus oft als Vorbild dienen kann. So erzählt sie u. a. folgende typische Geschichte:

„E ancora un altro fatto mi rammento. Un giorno, al larghetto Consiglio, una donna incinta, presa dalle doglie, si abbattè sugli scalini e sgravò nella strada. Il tumulto fu grande: ella taceva ma per pietà, per commozione molte altre donne strillavano, piangevano. E in poco tempo, da tutti i ‚bassi' da tutte le botteghe, da tutti i sottoscale, vennero fuori camicioline e fasce per avvolgervi la povera creaturina e lenzuola per la povera puerpera. Una madre offrì la culla del suo bimbo morto; un'altra battezzò il bimbo, facendogli il segno della croce sul visino; una terza questuò per tutte le case del vicinato; una quarta, serva, si offrì e andò a far il servizio per la povera puerpera. La moglie del fornaio divise il suo letto con la puerpera: e il fornaio dormì sopra una tavola per dieci giorni, avendo per cuscino un sacco. E quella miserella piangeva di emozione, ogni volta che baciava suo figlio" (p. 99/100).

b) Seine offenherzige Anteilnahme am Schicksal des Mitmenschen.

Diese Anteilnahme, dieses verstehende Mitleid, nicht nur für die materielle, sondern auch für die seelische Not des Mitmenschen, ist ein wesentliches Merkmal des neapolitanischen Volkscharakters überhaupt. Und im gleichen Maße, mit derselben Herzlichkeit und Offenheit, teilt man auch die Freude des anderen. In der Erzählung „O Giovannino, o la morte!", die wie keine andere die Typik des neapolitanischen Kleinbürgertums in seiner Ursprünglichkeit und elementaren Einfachheit aufzeigt, nimmt die ganze Nachbarschaft lebhaften Anteil an dem Liebesverhältnis der Chiarina mit Giovannino und dem bevorstehenden Hochzeitsfest. Folgendes Bild möge dies verdeutlichen: „Finanche le vecchie zitelle del terzo piano, le sorelle del professore, espressero la loro soddisfazione, dietro i cristalli dei loro balconi, salutande Chiarina con aria festevole. Ella chinava il capo e arrosiva: tutti quelli che incontrava, oramai, nelle scale, nel cortile, nella strada, partecipavano alla sua gioia, salutandola vivacemente, dandole dei misteriosi buoni auguri, stringendole le mani, abbracciandola, chiedendole quando si sarebbero mangiati questi confetti. Don Vincenzo e donna Elisa Manetta, un giorno, sotto l'arco del portone, mentre la matrigna era andata innanzi, la trattennero raccontandole come era andato il loro matrimonio, un matrimonio di vecchi, che essi narravano come un idillio, togliendosi la parola mutuamente, per dirsi degli antichi motti dolci. Finanche il cocchiere della principessa di Santobuono, un giorno, salutando con la frusta, con una cert'aria di galanteria cavalleresca, con un frasario pieno di complimenti,

si offrì, lui e la sua carrozza, per accompagnare alla chiesa e al municipio lo sposalizio di Chiarina e di Giovannino; finanche il furbo sagrestano della parrocchia dei SS. Apostoli, una domenica, sulla soglia della chiesa, disse a Chiarina che aveva fatto fare un triduo, a sua insaputa, perchè ella fosse felice con la volontà della matrigna mettendosi in grazia di Dio; finanche la stiratrice del vicolo delle Gradelle, una mattina che vide comparire al balconcino Chiarina, dette un gran colpo di ferro, sopra un petto di camicia fumicante, gridando allegramente: — Amore! Amore!" (p. 305/306).

c) Die geschwätzige donna Luisa Jacquinangelo.

Die gleiche Grundstimmung, die an die Rührseligkeit des Lesers appelliert, liegt der Erzählung „Terno secco" zugrunde. Auch hier gibt unsere Dichterin in den verschiedenen Gestalten einen Querschnitt durch das neapolitanische Kleinbürgertum. Als besonders charakteristisch und aufschlußreich für den in diesen Kreisen herrschenden Geist sei hier die Beschreibung der donna Luisa Jacquinangelo angeführt: „Giusto, sul largo pianerottolo, la vicina di casa, che era anche la padrona del vecchio palazzo, donna Luisa Jacquinangelo, fiancheggiata dalla sua serva Concettella, contrattava dei pomidoro, con un venditore ambulante, che era stato chiamato su, dalla strada, ed era venuto con due larghe canestre piene di pomidoro. Concettella ed il venditore erano inginocchiata, uno da una parte, uno dall'altra delle canestre: e Concettella, quando vedeva mettere nella bilancia del venditore dei pomidoro troppo piccoli o troppo maturi, stendeva la mano e cambiava il pomidoro: il venditore levava il capo e si metteva a protestare, non volendo più vendere nulla, posando la bilancia. Donna Luisa Jacquinangelo, ritta sulla soglia, assisteva, tranquilla, mettendo ogni tanto una parola: era assai brutta, dal viso prominente di capra, ma correttamente pettinata dalla pettinatrice, avvolta in una vestaglia di tela di Russia, gran lusso in quel vecchio palazzo di S. Maria dell'Aiuto; e malgrado la sua ricchezza e la sua bontà, era il segreto tormento della sua famiglia. Disoccupata, senza preoccupazioni di avvenire, senza guai, senza noie, il suo spirito si accaniva alle più piccole cose dell'esistenza: e il marito, i figliuoli, le serve, i fornitori se la vedevano sempre intorno, puerilmente curiosa, noiosamente premurosa, non maligna, ma pettegola sino alla esagerazione, sensibile sino alla ingenuità, entrando in tutte le cose, in tutti i fatti che non la riguardavano, volendo conoscere la vita di tutti, credendosi la più

sublime fra le donne, mentre le medesime persone che beneficava e che amava, la dichiaravano la più seccante fra tutte. E uno dei suoi grandi divertimenti, mentre era una signora che poteva mandare ogni mattina la cuoca al mercato, era di chiamare su i venditori, sul pianerottolo, e discutere il prezzo di un chilo di pesche, per un'ora" (p. 126/27).

11. Neapolitanische Volksfeste.

a) Das San-Gennaro-Fest.

Die große Kunst der Serao zeigt sich vor allem in der Beschreibung von Massenszenen, die an Anschaulichkeit, Buntheit und Lebhaftigkeit kaum zu übertreffen sind. Dieser Virtuosität verdankt sie die wohlwollende Kritik eines Bourget, der in „Il paese di Cuccagna" „die Seele eines ganzen Volkes" zum Ausdruck gebracht hat, sieht und fortfährt[8]: „C'est un tableau de genre, placé en regard d'une de ces colossales fresques où excellent les maîtres italiens du quinzième siècle. Vous tenez d'eux, madame, cette largeur de touche, cette spontanéité créatrice qui met sur pied les personnages par centaines avec une aisance que n'ont surpassée de nos jours ni l'auteur de l'Assomoir, ni celui de ‚Bel Ami', ces deux admirables peintres de foules." Das schönste Bild dieser Art ist wohl das des Gennaro-Festes im Mai. — San Gennaro, der Schutzheilige der Stadt, genießt im neapolitanischen Volke ein besonderes Ansehen: er beschützt die Stadt vor der alles versengenden und zerstörenden Lavaglut des naheliegenden Vesuvs, er breitet seine schützende Hand über sie, wenn das Schreckgespenst der Pest sie zu befallen droht. Wie kein anderer Heiliger hat er Verständnis für die Not und das Elend des armen Neapolitaners. In Pozzuoli zeigt man noch den Marmorstein, auf dem er den Märtyrertod starb. Der abgeschlagene Kopf wurde ins Meer geworfen und schwamm nach Neapel. Das geronnene Blut wird in einer Ampulle aufbewahrt, und jedes Jahr vollzieht sich an den Ehrentagen des großen Heiligen das Wunder der Verflüssigung. Das ganze Volk ohne Unterschied der sozialen Stellung beteiligt sich an diesem religiösen Schauspiel. Meisterhaft gelingt es unserer Dichterin, die bange Erwartung der Menge, ihre Aufregung und Ergriffenheit darzustellen. Bis in alle Einzelheiten beschreibt sie die Prozession, den Eindruck, den die verschiedenen Heiligen auf das Volk machen — im ganzen sind es 46, die San Gennaro das Ehrengeleit vom Dom zur Kirche Santa Chiara geben. Die Anschaulichkeit der Schilderung möge folgendes Bild unter

[8] Im Vorwort zu „La duchesse bleue".

Beweis stellen: „Era la lentissima sfilata dei santi che fanno compagni e onnore a San Gennaro, nella sua cappella, quarantasei santi di argento, la statua intiera o il busto, o la metà del corpo. Questi santi stavano alzati sopra certe barelle, portate da quattro facchini, sulle spalle; e fra la gente, i facchini scomparivano, tanto che parea il santo andasse miracolosamente da solo, sopra le teste delle persone, tutto scintillante. Lentissimamente, dico, poichè la folla era così folta, così soffocante che ogni tanto queste statue si fermavano, immobilizzate, mentre la gente le guardava con gli occhi inteneriti; ed anche lentissimamente, perchè la devozione dei Napoletani si vuol pascolare a lungo, nella vista dei suoi speciali protettori, che tutto l'anno sono chiusi nel Tesoro e solo in quel giorno escono a benedire la povera gente" (p. 193/94). Unter den Zuschauern der Prozession begegnen wir den verschiedenen Typen der Erzählung, dem „assistito", der Carmela und Filomena, dem marchese Cavalcanti u. a., die sich an die vorüberziehenden Heiligen mit der Bitte wenden, ihnen die Glücksnummern doch nicht länger vorzuenthalten und ihrer Not ein Ende zu machen. Frömmigkeit im eigentlichen Sinne, ein demutvolles Sichunterordnen, ein Loslösen von allem Irdischen kennen jene Menschen nicht; ihr religiöses Empfinden äußert sich in einer Art Ekstase, in die sie durch den äußeren Glanz und Prunk versetzt werden. Den Eindruck der Prozession auf die Volksmenge schildert uns Matilde Serao folgendermaßen: „Ora la processione si affrettava un poco; i santi passavano più presto poichè l'impazienza della folla innazi alla Cattedrale e per tutta la via del Duomo era diventata enorme. Correvano grandi brividi fra la gente: tutto quello sfolgorio di aureole di argento, di faccie di argento, di mani di argento, tutto quel passaggio singolare sulle teste delle persone, e quell'allontanarsi laggiù, verso Forcella, e le continue nuove apparizioni argentee, nel grande vano nero della porta della cattedrale, avevano create una emozione nervosa anche negli spettatori tranquilli" (p. 197) oder als unter edelsteinbesetztem Baldachin der Erzbischof vorüberzieht, ist der Blick der Menge nur auf einen Punkt gerichtet: „ma si guardava alle ceree mani congiunte del'arcivescovo, si guardava teneramente, entusiasticamente, piangendo, gridando, chiedendo grazia, chiedendo pietà, magnetizzando ciò l'arcivescovo stringeva fra le mani tremanti di sacro rispetto. Lì, lì, tutti gli sguardi, tutti i sospiri, tutte le invocazioni. Il cardinale arcivescovo di Napoli teneva fra le mani le ampolline, dove era conservato il Prezioso Sangue" (p. 201).

b) Karneval.

De Psyche des Neapolitaners tritt nirgends deutlicher zutage als bei den großen Volksfesten. Sehr eindrucksvoll schildert unsere Dichterin das bunte Leben und Treiben zur Karnevalszeit, die geschäftigen Vorbereitungen der Handwerker, dann den Karnevalszug selbst in der via Toledo: „Ma la gente, a piedi, in carrozza, passava attraverso il gran velo di coriandoli, delle bomboniere, dei fiori che volavano, attraverso la pioggia di mille cartine colorate piovute dai terzi e dai quarti piani che, esclusi dalla battaglia dei coriandoli, si divertivano così, solitariamente: e il vocìo diventato clamore ondeggiava sonoramente saliva al cielo di quella dolce giornata sciroccale. Carmela, stordita dal rumore e dalla fantasmagoria di quel pomeriggio, in cui l'allegrezza napoletana prendeva proporzioni epiche, agguzava gli occhi, per non perdere di vista le carrozze a due cavalli, che procedevano al passo, tutte bianche di gesso. Ogni tanto, uno dei grandi carri appariva era la ‚Sirena Partenopea', una immensa donna rosea, dalla criniera bionda, dalle gigantesche forme di cartone colorato, il cui corpo finiva nelle onde azzurre, una Sirena che si trascinava dietro un carro pieno di uomini travestiti da arragoste, da ostriche, da carpioni, da cefali" (p. 110/11). Und nun folgt die genaue Beschreibung der einzelnen Wagen, die von den Zuschauern aufs lebhafteste kritisiert werden. Den größten Beifall erntet der Wagen mit den neapolitanischen Masken il Pulcinello, il Tartaglia, il don Nicola, il Guappo u. a. Ein anderer trägt ein großes Familienbett mit hellroter Steppdecke — come si usa a Napoli, sagt unsere Dichterin — aus der zwei abnorm große Maskenköpfe herausschauen, ein älteres Ehepaar darstellend, das sich zur Belustigung der Zuschauer um den Besitz der Steppdecke streitet. Niemand nimmt Anstoß an dieser Szene, „tanto l'idea di dormire all'aria aperta è naturale ai meridionli, e tanto la vita intima è vita pubblica, nel caldo e bonario paese" (p. 112/13).

IV. Zusammenfassung und Schlußbetrachtung.

Die Darstellung der geschichtlichen Entwicklung des Verismus führte zu den eigentlichen Wurzeln des regionalistischen Romans; denn Regionalismus und Verismus sind in der italienischen Literatur des 19. Jahrhunderts zwei nicht voneinander zu trennende Begriffe. Es wurde aufgezeigt, in wie entscheidendem Maße die geschichtliche Entwicklung, d. h. die Einheits- und Unabhängigkeitsbestrebungen Italiens die Richtung der Literatur bestimmten und insbesondere fördernd und hemmend zugleich den regionalistischen Roman beeinflußten. Realismus und Naturalismus in französischer Prägung wurden zur Definition und Wesensbestimmung des Verismus herangezogen, der in seiner endgültigen Formung und Gestaltung eine durchaus italienische Ausrichtung erfuhr, an dessen Ausbildung aber die großen französischen Meister wesentlichen Anteil hatten. Die gleichzeitige Einwirkung dieser beiden Geistesströmungen (erst durch das Studium Zolas wurde man auf Flaubert und Balzac verwiesen) bewirkte neben den schon erwähnten geschichtlichen Ereignissen die sprunghafte, unstete Entwicklungslinie, die wir im Werke der einzelnen Schriftsteller verfolgten und die schließlich zu einer kurzen, aber um so bedeutungsvolleren Blütezeit von wenig mehr als einem Jahrzehnt führte; in der Stracittà- und Strapaese-Bewegung der Literatur der Gegenwart, im Werke D'Annunzios und auch Fogazzaros erkannten wir deutlich Anklänge und Nachwirkungen des Verismus.

Der veristische Roman konnte sich in Italien nur schwer durchsetzen, da die Erzählungsform als solche dem konkreten, rationalen, „lateinischen" Geist des Italieners (nach Russo) wenig entsprach, und er weiterhin im Gegensatz zu Mazzinis Forderung der „arte missione" stand. Wie im Vergleich mit Frankreich zu verdeutlichen versucht wurde, konnte der Verismus im italienischen Geistesleben nicht die beherrschende Rolle spielen, wie die entsprechenden Bewegungen in Frankreich, da er über kein festes Programm verfügte oder über gleichwertige Theoretiker und Kritiker vom Range eines Taine oder Sainte-Beuve.

Der italienische Leser will belehrt oder gerührt werden, er will im Roman das eigene Erlebnis des Dichters gestaltet finden, eine Forderung, die mit dem naturalistischen Grundprinzip der „impassibilité" unvereinbar ist; das Pathos interessiert ihn mehr als das Pathologische, daher finden wir auch im Werke der großen Veristen immer wieder sentimental-romantische Tendenzen angedeutet.

Trotz aller Schwierigkeiten hat die veristische Bewegung, dank ihrer engen regionalen Bindung, Werke von bleibendem, künstlerischem Wert hervorgebracht; sie löste den historischen Roman ab und schuf einen Ausgleich dem überbetonten Subjektivismus gegenüber, der in der traditionsgebundenen Lyrik seinen Ausdruck fand, die bis dahin in der italienischen Literatur die bestimmende Rolle gespielt hatte. Das große Verdienst des Verismus bestand darin, neue Elemente in die Literatur eingeführt zu haben: die Gefühls- und Gedankenwelt des einfachen Mannes, seine täglichen Sorgen und Nöte wurden den konventionellen, literarischen Themen als gleichwertig gegenübergestellt. So entstand eine Heimatdichtung, zu deren Charakterisierung es genügt, die Namen eines Verga, Capuana, De Roberto, di Giacomo, einer Grazia Deledda und Matilde Serao zu nennen.

Das literarische Werk der neapolitanischen Heimatdichterin wurde in seinen charakteristischen Grundzügen dargestellt. Wir konnten vier verschiedene Schaffensperioden unterscheiden, die die ungleiche Entwicklung ihrer schriftstellerischen Laufbahn verdeutlichten. — Sie schreibt zunächst ohne jede vorgefaßte Meinung das, was ihr im Leben begegnet, Trübes und Heiteres, Schmerzliches und Freudiges: so entstehen ihre Jugenderzählungen, die das Leben ihrer neapolitanischen Heimatstadt schildern und uns einen Einblick gewähren in das Denken und Fühlen ihrer Bewohner, dem sie nur deshalb so lebendigen Ausdruck zu geben vermochte, weil sie seine Sorgen und Nöte zum Teil aus eigener Erfahrung kennengelernt hatte. Sie schreibt ohne Ehrgeiz das, was sie innerlich erlebt und aus der Verbindung dieses Erlebens mit einer ihr angeborenen Beobachtungsgabe entsteht Dichtung, Heimatdichtung im besten Sinne des Wortes, getragen von einem „sentimentalen Verismus[1]", der ihrer natürlichen Anlage entspricht.

Am stärksten beschäftigt sie die Problematik des weiblichen Frauenschicksals, und für ihre Frauengestalten gilt nach Gemma Feruggia

---

[1] F. Schürr: Im Handbuch der Literaturwissenschaft, a. a. O., Bd. 2.

Descartes' Grundsatz: cogito ergo sum, in der Abwandlung amo ergo sum. Als unsere Dichterin über die Typenschilderung hinaus, angeregt durch die zeitgenössische Kritik, zur Charakterzeichnung in einem größeren Rahmen übergeht, entfernt sie sich von dem eigentlichen Wege ihrer Kunst. Es entstehen ihre umfangreichen Romane, die oft nur die Themen, die klarer, einfacher und daher wahrer in den „bozzetti" und Novellen behandelt worden waren, in einen größeren Zusammenhang stellen, wobei die Dichterin sich oft in eine den Leser ermüdende Breite verliert. Ihre eigentliche Stärke aber erkannten wir in der Umweltschilderung, in der lebensnahen, liebevollen Beschreibung des neapolitanischen Alltaglebens mit den verschiedenen, charakteristischen Typen. Das Leben dieser Menschen zeichnet sie in kurzen, knappen Skizzen mit einer unnachahmlichen Sicherheit. Es geht eine Erlebniskraft, eine Magie von diesen Schilderungen aus, die den Leser erfassen und ihm Bilder von nicht zu überbietender Plastik vor Augen stellen. Aber nicht nur um den Menschen wird das wunderbar blühende Gewebe innigster Betrachtung gesponnen, sondern auch um die Stadt selbst, die mit ihren unvergleichlichen Naturschönheiten vom Schöpfer in so reichem Maße gesegnet worden ist, um die blühende, farbenprächtige Landschaft, die zu diesem Bild den würdigen Rahmen abgibt. Die Gestaltungskraft unserer Dichterin bedarf keiner großen Worte, und um einen Eindruck von ihrer eigentlichen Kunst zu vermitteln, erschien es uns wichtiger, an Stelle kritischer Betrachtungen die Dichterin vor allem selbst sprechen zu lassen. Die Bilder, die sie uns von Neapel und seinen Menschen zeichnet, haben auch für unsere heutige Zeit noch Gültigkeit; denn trotz mancher Änderungen im Stadt- und Straßenbild, trotz der veränderten Lebensbedingungen der Bewohner ist die Grundhaltung, die Mentalität die gleiche geblieben. Wenn die Sprache unserer Dichterin auch manche Mängel aufweist, so entbehrt die Darstellung doch nie der Lebendigkeit und Anschaulichkeit. Auf eine Untersuchung ihres Stils mußte im Rahmen dieser Arbeit verzichtet werden; sie würde aber zweifellos zu recht interessanten Ergebnissen führen, denn selten gestattet der Stil, so klar und offen zutage tretend, Rückschlüsse auf die Person und den Charakter des Dichters wie in unserem Falle. Besondere Bedeutung kommt der „erlebten Rede" zu, die, wie Lerch nachgewiesen hat, ihren Ursprung in der Sprache des Volkes hat und die sich nach Günther am besten zur „Innensicht" eignet[2]: „der Erzähler versenkt sich in seine

[2] Probleme der Rededarstellung, p. 85.

Figur, identifiziert sich mit ihr, hört und fühlt und sieht ihre Worte, ihre Seelenregungen, ihre Warnehmungen in ihrer wirklichen, direkten Form." Daß die Serao hier ihre adäquate Ausdrucksform findet, bedarf nach der Interpretation ihres literarischen Werkes kaum noch eines Beweises. Ihre Sprache ist reich an Bildern und Vergleichen, die aber nicht immer sehr treffend gewählt sind; lange, unklare Satzperioden, Häufung von Adjektiven und Partizipien, Wiederholungen gleicher Ausdrücke, grammatische Unkorrektheiten sind Fehler, die selbst dem unkritischen Leser auffallen. Am treffendsten hat Pietro Pancrazi ihren Stil charakterisiert[3]: „tutto contrito di sentimento, oppure tutto gonfio di vanità, ma sempre piegato, duttile e come volubile sulla vita. Scriveva per questo male Matilde Serao? Dicemmo che scriveva bene e male, a secondo che operassero in lei quei sentimenti o quella vanità; e che il bene e il male, nell'opera sua, restarono sempre distinti e netti, con un'evidenza singolare. Scrittrice d'istinto, Matilde Serao poteva sbagliare, e abbondantemente sbagliò per una buona metà almeno della sua vita, ma proprio a ingannare se e gli altri non ci riusciva."

Wahr und echt aber ist immer ihre Heimatdichtung, die ihr in der Geschichte der italienischen Literatur einen unveräußerlichen Platz sichert und von der im besonderem Maße gilt, was I. Molzahn („Deutsche Zukunft" 12. 2. 39) einmal sehr treffend formuliert von Marguerite Andoux gesagt hat: „Aus ihr spricht das Leben selbst, aber es ist nicht mehr Stoff geblieben, sondern entmaterialisiert und verdichtet, stets von einer ungeheuren inneren Spannung getragen, die nicht in Sensationen sich auslebt, sondern in einer über dem Alltag schwebenden, geheimnisvollen Welt liebenden Erschauens und Begreifens, in der alle Menschen, ob gut oder böse, ihre Daseinsberechtigung haben, ihr intensives Gesicht, ihre Tragik und ihre Größe."

---

[3] „Scrittori italiani dal Carducci al D'Annunzio", p. 112.

LITERATURVERZEICHNIS.

I. Werke der Matilde Serao, chronologisch geordnet.

Opale (bozzetti und Novellen unter dem Pseudonym Tuffolina). Napoli, De Angelis, 1878.
Dal vero, bozzetti. Milano, Perussia e Quadrio, 1879.
Raccolta minima. Milano, Perussia e Quadrio, 1881.
Leggende napoletane. Milano, Ottino, 1881.
Cuore infermo, romanzo. Torino, Casanova, 1881.
Fantasia, romanzo. Torino, Casanova, 1883.
Piccole anime. Roma, Sommaruga (coll. Sommaruga, n. 13), 1883.
Il ventre di Napoli. Milano, Treves, 1884.
La virtù di Checchina, racconto. Catania, Giannotto, 1884.
La conquista di Roma, romanzo. Firenze, Barbera, 1885.
Il romanzo della fanciulla, racconti. Milano, Treves, 1886.
Vita e avventure di Riccardo Joanna, romanzo. Milano, Galli, 1887.
All'erta, sentinella, racconto. Milano, Galli, 1889.
Fior di passione, racconti. Milano, Baldini e Castoldi, 1890.
Addio amore!, romanzo. Napoli, Giannini, 1890.
Il paese di cuccagna, romanzo napoletano. Milano, Treves, 1891.
Piccolo romanzo. Napoli, Pierro (coll. Minima, n. 5), 1892.
Castigo, romanzo. Torino, Casanova, 1893.
Gli amanti. Milano, Treves, 1894.
Le amanti. Milano, Treves, 1894.
L'indifferente, romanzo. Napoli, Pierro, 1896.
Donna Paola, tre novelle. Roma, Voghera, 1897.
L'infedele, romanzo. Milano, Brigola, 1897.
Nel sogno. Firenze, Paggi, 1897.
Storia di una monaca. Catania, Giannotta, 1898.
Nel paese di Gesù, ricordi di un viaggio in Palestina. Napoli, Tocco, 1898.
La ballerina. Catania, Giannotta, 1899.
Saper vivere, norme di buona creanza. Napoli, Tocco, 1900.
Come un fiore (an Margherita di Savoia). Firenze, Landi, 1900.
Suor Giovanna della Croce, romanzo. Milano, Treves, 1901.
Lettere d'amore. Il perchè della morte. Catania, Giannotta, 1901.
La Madonna e i Santi (Nella fede e nella vita). Napoli, Trani, 1902.
Novelle sentimetali. Livorno, Belforte (coll. Elena), 1902.
Una viaggiatrice, racconto. La Settimana, 1902.
Storia di due anime, romanzo. Roma, Nuova Antologia, 1904.
Dopo il perdono, romanzo. Roma, Nuova Antologia, 1906.
Dopo il perdono, dramma in quattro atti in collaborazione con Pierre Decourcelle. Napoli, Perrelle, 1908.
Lettere d'una viaggiatrice. Napoli, Perrella, 1908.
San Gennaro nella storia e nella leggenda. Lanciano, Carabba, 1909.
Evviva la vita!" romanzo. Milano, Treves, 1909.
La mano tagliata, romanzo. Firenze, Salani, 1912.
O Giovannino o la morte!, dramma in collaborazione con Ernesto Murolo. Napoli, Perrella, 1912.
Ella non rispose, romanzo. Milano, Treves, 1914.
Temi il leone, romanzo. Firenze, Salani, 1916.
Parla una donna, diario femminile di guerra. Milano, Treves, 1916.
La vita è così lunga, romanzo. Milano, Treves, 1919.
Mors tua, romanzo. Milano, Treves, 1926.

Daneben veröffentlichte sie in den erwähnten Tageszeitungen und Zeitschriften Artikel aus den verschiedensten Lebens- und Wissensgebieten. Von ihren Vorträgen seien hier genannt:

Santa Teresa, 1904,
Il Giornale, 1906,
Evviva la guerra, 1912, und
Ricordando Neera, 1920.

II. Übersetzungen ins Deutsche.

(Nach dem Preußischen Gesamtkatalog.)

Akazienblüte. Aus dem Italienischen. In: Zola, Emile: Nantas v. E. Zola und andere Novellen von Turgenjew, Matilde Serao, Emilia Pardo, Bazàn und anderen. Stuttgart, Leipzig 1892. (Bibliothek der fremden Zungen, Nr. 1.)

All'erta, sentinella (deutsch). Achtung Schildwache! Terno secco ... A. d. Ital. v. Anna Dulk. Stuttgart 1890. (Engelhorns allg. Roman-Bibl. 6, 22.)

Fantasia (deutsch). Die Märtyrer der Fantasie. Roman. Deutsche Übertragung von Hulda Meister. Jena 1886.

Fior di passione (deutsch). Blüte der Leidenschaft. Novellen. Autor. Übertragung v. Alfred Friedmann. 2. Aufl. Breslau 1890.

Santa Lucia und zwei andere Erzählungen. Autor. Übertrag. a. d. Ital. von Lola Lorme. Mit einem Vorwort der Übersetzerin. Leipzig 1912. (Universal-Bibliothek. 5406.)

Nach der Verzeihung. Roman. Übertrag. von M. Gagliardi. Berlin 1908.

Riccardo Joannas Leben und Abenteuer. Übersetzg. von Max v. Weißenthurn. München 1901.

Kleine Leute. In: Vitas Novellenschatz. Moderne kurze Geschichten. Bd. 20. Berlin 1900/1901.

Die Hauptwerke wurden ferner übersetzt ins Französische, Englische, Spanische, Russische, Dänische und Tschechische.

III. Ezählende Literatur.

Arrighi, Cletto: Nanà a Milano. Milano, Ambrosoli, 1880.
— La Scapigliatura e il 6 febbraio. Milano, Sonzogno, 1861.
Capuana, Luigi: Giacinta. Catania, Giannotta, 1889.
— Le Paesane, Novelle, ebendort, 1894.
— Profumo. Torino, Roux, 1900.
— Il marchese di Roccaverdina. Milano, Treves, 1901.
Carcano, Giulio: Angiola Maria. Milano Colombo, 1858.
D'Annunzio, Gabriele: Terra vergine. Roma, Somaruga, 1882.
— San Pantaleone. Firenze, Barbera, 1886.
— Il piacere. Milano, Treves, 1889.
— Novelle della Pescara. Milano, Treves, 1902.
D'Azeglio, Massimo: Ettore Fieramosca. Milano, Ferrari, 1833.
— Nicolo dei Lapi. Milano, Borroni, 1841.
Deledda, Grazia: Amor regale. Roma, Perino, 1891.
— Fior di Sardegna, ebendort, 1892.
— Il vecchio della montagna. Milano, Treves, 1900.
De Roberto (Federico): Arabeschi. Catania, Giannotto, 1888.
— Documenti umani. Milano, Treves, 1889.
— Ermanno Raeli. Milano, Galli, 1889.
— L'Illusione. Milano, Galli, 1891.
— I vicerè. Milano, Galli, 1894.
Di Giacomo, Salvatore: Pipa e boccale. Napoli, Bideri, 1893.
— Napoli figure e paesi. Napoli, Perella.

Farina, Salvatore: Amore ha cent'occhi. Milano, Brigola, 1893.
Fogazzaro, Antonio: Malombra. Milano, Baldini e Castoldi, 1874.
— Daniele Cortis. Milano, 1885.
— Piccolo mondo antico. Milano, 1896.
Fucini, Renato: Napoli a occhio nudo. Firenze, Le Monier, 1878.
Manzoni, Alessandro: I Promessi Sposi. Milano. Ausg. A. Barion.
Mastriani, Francesco: Le Ombre. Lavoro e miseria, romanzo storico sociale. Napoli, Gargiulo, 1868.
— I lazzari. Napoli, Salvati, 3. Bd., 1897.
Ranieri, Antonio: Ginevra o l'orfana della Nunziata. Napoli, 3. Ausg., 1862.
Rovani, Giuseppe: I cento anni. Milano, Wilmant, 5. Bd., 1859—1864.
Scarfoglio, Edoardo: Il processo di Frina. Roma, Sommaruga, 1883.
Tronconi, Cesare: Madri ... per ridere. Milano, Galli, 1877.
— Delitti. Milano, Ambrosoli, 1881.
Verga, Giovanni: Una peccatrice. Torino, Negro, 1866.
— Storia di una capinera. Milano, Lampugnani, 1871.
— Eva. Milano, Brigola, 1873.
— Tigre reale. Milano, Brigola, 1873.
— Eros. Milano, Brigola, 1875.
— Vita dei campi. Milano, Treves, 1880.
— I malavoglia. Milano, Treves, 1881.
— Novelle rusticane. Torino, Casanova, 1883.
— Per le vie. Novelle. Milano, Treves, 1883.
— Mastro don Gesualdo. Milano, Treves, 1889.

IV. Kritische Literatur.

Albertazzi, Adolfo: Il romanzo. Milano, Vallardi, 1936.
Arrighi, Paul: Le vérisme dans la prose narrative italienne. Paris, Boivin, 1937.
Borgese, G. A.: La vita e il libro, 2ª ed. Bologna, 1928.
Capuana, Luigi: Studi sulla letteratura contemporanea. Catania, Giannotta, 1882.
— Gli „Ismi" contemporanei, ebendort, 1898.
Caravaglios, Cesare: Voci e gridi dei venditori in Napoli. Catania, 1931.
Chiarini, Giuseppe: „Contro la critica" in La domenica del Fracassa. Rom, 16. Aug. 1888.
Chroust, Giovanna: Saggi di letteratura italiana moderna. Würzburg, 1922.
Consiglio, Alberto: Edoardo Scarfoglio ed altri studi romantici. Lanciano, Carabba, 1932.
Costagliola, Aniello: Napoli che se ne va. Il teatro, la Canzone. Ed. Dr. G. Giannini, Napoli s. a.
— Costumanze napoletane im „Guida d'Italia del Touring Club Italiano", vol. II, p. 64 ff.
Crémieux, Benjamin: Panorama de la littérature italienne contemporaine. Paris, Kra, 1928.
Croce, Benedetto: La letteratura della nuova Italia. (L. N. I.) Bd. I—IV. Bari, Laterza, 1921.
— Aggiunte alla L. N. I. „Critica" 1934—36. 1934—1936.
— Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Bari, Laterza, 1922.
Curtius, E. R.: Balzac. Bonn, 1923.
De Gubernatis, Angelo: Dictionnaire international des écrivains du monde latin. Rome, 1905.
De Sanctis, Francesco: Nuovi saggi critici. Napoli, Morano, 1910.
— La lett. ital. nel secolo XIX. 2 Bände, ebendort, 1910.
Diederich, Benno: Das Milieu bei Emile Zola (Sammlung gemeinverständlicher Vorträge). Hamburg, 1899.
Dumesnil, René: Le Réalisme. Paris, 1936.

Enciclopedia Italiana. Treves. Artikel von Treccani, Tumminelli: Realismo, Naturalismo.
Fava, Quorato: Un cinquantennio di vita letteraria a Napoli. Napoli, 1930.
Ferraris, Rosa: Das Naturgefühl bei G. Verga. Diss. Zürich, 1929.
Galeota, Umberto: Ricordo di Matilde Serao. Napoli, 1927.
Galletti, Alfredo: Il Novecento. Milano, Vallardi, 1935.
Galletti-Alterocca: La letteratura italiana. Bologna, Zanichelli, 1937.
Gigli, Giuseppe: Balzac in Italia. Milano, Treves, 1937.
Giusso, Lorenzo: La grande borghese Matilde Serao. Nuova Antologia. 1932.
Gropallo, L.: Autori italiani d'oggi. Torino, 1903.
Hehn, Viktor: Italien, Ansichten und Streiflichter. Berlin, 1910.
Herrmann, Ferdinand: Beiträge zur italienischen Volkskunde. Heidelberg, 1938.
Keins, J. P.: Der historische Wahrheitsgehalt in den Romanen Zolas, in „Rom. Forschungen", Bd. 46, 2. Heft. 1932.
Kellner, August: Alltägliches aus Neapel. Leipzig, 1898.
Krauß, Franz Xaver: Cavour, Weltgeschichte in Charakterbildern. München, 1903.
Lipparini, Giuseppe: Cercando la grazia. Bologna, 1906.
Lodi, Luigi: Giornalisti. Bari, 1930.
Macaggi, Giuseppe: Verismo e Realismo, saggio. Genova, Sordomuti, 1877.
Mastriani, Filippo: Cenni sulla vita e sugli scritti di Franzesco Mastriani. Napoli, Gargiulo, 1891.
Mazzoni, Guido: L'Ottocento. Milano, Vallardi, 1934.
Meyer, A. O.: Einiges über den italienischen Volkscharakter, in „Mitt. d. Schles. Gesellsch. f. Volksk.". Breslau, 1909, 1/37.
Michels, Robert: Italien von heute. Leipzig, 1930.
Nencioni, Enrico: Nuovi saggi critici. Firenze, 1909.
Ojetti, Ugo: Cose viste. Bd. IV. Milano, Treves, 1928.
— Alla scoperta dei letterati. Milano, Dumolard, 1895.
Pancrazi, Pietro: Scrittori italiani del Novecento. Bari, Laterza, 1934.
Panzacchi, Enrico: Saggi critici. Napoli, 1896.
Pellizzi, Camillo: Le Lettere italiane del nostro secolo. Milano, Libreria d'Italia, 1929.
Perroni, Lina: Studi critici su G. Verga. Roma, 1934.
Personé, L. M.: Le belle statuine. Firenze, 1930.
Portier, Luciennne: Antonio Fogazaro. Paris, Boivin, 1937.
Ravegnani, Giuseppe: I contemporanei. Torino, 1930.
Russo, Luigi: I narratori, Roma, 1923.
Saueracker, Johanna: Bourget und der Naturalismus. Breslau, 1936.
Scarfoglio, Edoardo: Il libro di Don Chisciotte. Roma, Sommaruga, 1885.
Scheffer, Thassilio v.: Neapel. Sammlung „Stätten der Kultur". Leipzig, 1932.
Scuderi, Ermanno: Interpretazioni Verghiane. Firenze, 1937.
Schürr, Friedrich: Sprachwissenschaft und Zeitgeist. Eine sprachphilosophische Studie. „Die neueren Sprachen" Bd. 30, Beih. 1. Marburg, 1922.
— Die ital. Literatur von 1870 bis zur Gegenwart, s. u. *Heiß, Schürr* usw., Bd. 2.
Tissot, E.: Nouvelles princesses de Lettres. Paris, Lemmonier, 1909.
Torracca, Francesco: Saggi e Rassegne. Livorno, Vigo, 1885.
Trezza, Gaetano: La critica moderna. Bologna, Zanichelli, 1880.
Trolle, Albert: Das italienische Volkstum und seine Abhängigkeiten von den Naturbedingungen. Leipzig, 1885.
Valsecchi, Franco: Das Ringen Italiens und Deutschlands um ihre Einheit, in „Italienische Kulturberichte", Bd. 2, 3. Heft. 1937.
Verdinois, Frederico: Profili letterari napoletani. Napoli, 1892.
Voßler, Karl: Ital. Lit. der Gegenwart. Heidelberg, Winter 1914.
— Ital. Literaturgeschichte. Göschen, 1927.
— Die neuesten Richtungen der ital. Lit., 2. Beiheft zu „Die Neueren Sprachen", 1925.

Heiß, Schürr, Jeschke, Jäckel, von Wartburg: Die romanischen Literaturen des 19. und 20. Jahrhunderts (Handbuch der Literaturwissenschaft, herausgegeben von Dr. Oskar Walzel), Bd. 1 u. 2.

V. Eingesehene Zeitungen und Zeitschriften.

(Mit dem ersten Erscheinungsjahr.)

Nuova Antologia (Firenze), 1866.
La Critica (Bari), 1903.
La Cultura (Roma), 1882.
Cronaca Bizantina (Roma), 1881—1884.
Domenica letteraria (Roma), 1882—1884
Fanfulla della Domenica (Roma), 1879.
Marzocco (Firenze), 1896.
Rassegna Nazionale (Firenze), 1876.
Illustrazione Italiana (Milano), 1875.
Il Corriere di Napoli (Napoli), 1887.
Il Mattino (Napoli), 1892.
Roma (Napoli), 1862.
Giorno (Napoli), 1904.

LEBENSLAUF.

Am 8. Juli 1912 wurde ich, Ernst Heinrich Robert Vollmer, Sohn des Regierungsoberbauinspektors Ernst Vollmer, in Straßburg i. E. geboren; ich bin deutscher Reichsangehöriger und evangelischer Konfession. Ich besuchte die Schulen in Obersaßheim (Elsaß), Alt-Breisach (Baden) und das Reform-Realgymnasium in Swinemünde.

Nach Ableistung des freiwilligen Werkhalbjahres bezog ich die Universität in Marburg, an der ich am Ende des Sommersemesters 1937 die Prüfung für das Lehramt an höheren Schulen ablegte mit der Lehrbefähigung in Französisch, Leibesübungen und körperlicher Erziehung und Geschichte. An den Universitäten München, Clermont-Ferrand, Neapel studierte ich je zwei Semester; ferner hörte ich Vorlesungen an der Universität in Rom, neben meiner Tätigkeit als Hauslehrer und Erzieher der Prinzen Moritz und Heinrich von Hessen.

Allen meinen akademischen Lehrern des In- und Auslandes bin ich zu großem Dank verpflichtet, insbesondere aber Herrn Professor Dr. Schürr, Marburg, für die Anregung zu vorliegender Arbeit, und nicht zuletzt auch dem Deutschen Akademischen Austauschdienst Berlin, der mir durch Gewährung eines Stipendiums an der Universität Neapel die Durchführung wesentlich erleichterte.